اضافة متواضعة الى مكتبة الأدب الفلسطيني

لا أزعم أن هذا العدد عن الأدب الفلسطيني بما يقدمه من نماذج ودراسات، يرسم خارطة متكاملة للأدب الفلسطيني . ذلك أن حدود هذا الأدب أشد اتساعاً من هذه الخارطة ، وليس في مقدور عدد واحد من مجلة المعرفة أن يحيط بتضاريس هذه الخارطة . لكني أزعم أن هذا العدد يحاول أن يرسم ملامح من صورة الأدب الفلسطيني ، وأن يضع على الخارطة بعض التضاريس التي تدل على الخطوط الرئيسية لهذا الأدب الذي نما في السنوات الأخيرة نمواً واسعاً رافق نمو الثورة القومية للشعب العربي الفلسطيني .

إن كل ما يطمح إليه هذا العدد الخاص هو أن يقدم ولو إضافة متواضعة إلى مكتبة الأدب الفلسطيني التي ترتفع قامتها يوماً بعد يوم ، وأي تقصير عن بلوغ هذا الهدف لا يفسر إلا في ضوء الحقيقة القائلة إن هذا الأدب قد اكتسب خلال فترة قصيرة من الزمن خبرات جديدة ومواهب كبيرة ساعدته على بذل محاولة لأن يكون في مستوى القضية التي كرس نفسه من أجلها ، وان هذه الخبرات والمواهب لا يمكن حصرها ورسم حدود لها ضمن هذه المساحة الضيقة .

لقد سبقتنا إلى محاولة من هذا القبيل ، مجلتان عربيتان . ونرجو أن نكون في محاولتنا هذه قد نجحنا في استكمال أي نقص يمكن أن تكون قد وقعت فيه محاولات سابقة .

رئيس التحرير

تنويـــه

كان من المقدر لهذا العدد أن يضم نماذج ودراسات أخرى من الأدب الفلسطيني. غير أن المجال لم يتسع لنشر كل المواد التي وردت إلى المجلة، على الرغم من أن في هذه المواد ما هو جدير بأن يقدم إلى القارىء العربي. ونعتذر لكل من أرسل مادة إلى هذا العدد ولم تنشر، ونأمل في أن تتسع أعدادنا القادمة لهذه المواد.

المعرفـــة

مصطفى الحلاج

الوعي والتعبير الجمالي لدى الشعب الفلسطيني

(يقولون : سكنة على جبل عال تريني الناس صغاراً ، ولكنهم نسوا أنه يوجد هناك البرد والوحدة ، والفراغ . حيث تتضخم الأنا ، وينمو الحس الصوفي والعدم . ولكن في وسط الازدحام ، ترى الناس كما هم ، والاحتكاك بهم يولد الدفء الإنساني ، والتفاعل يغني الفرد كما يغني حركة المجتمع) .

عندما نتكلم عن الوعي والتعبير الجمالي لدى الشعب الفلسطيني ، فان هذا الكلام ليس بعيداً عن وعينا أو إدراكنا لأن الوعي والتعبير الجمالي هما واحد تقريباً لدى الأمة العربية ككل .

وهما متشابهان تشابهاً قريباً أو بعيداً مع المناطق المجاورة لهذه الأمة . ولن يكون حديثي استنتاجاً مجرداً فقط ، بل سأسرد كل ما حدث وعشته ، وشاهدته ، وكل ما لمسته من أشياء ، من أجل تجسيم الفكرة التي أرغب في طرحها .

كنت عام ١٩٦٤ في الأقصر جنوب مصر ، متفرغاً لدراسات نظرية وعملية في الفن ، وذلك بعد أن تخرجت من كلية الفنون الجميلة . وكانت الدراسات الفرعونية قد استهوتني بجميع ميادينها : فناً وأدباً وتاريخاً واقتصاداً . فغصت في هذا الجو ، حيث أن كل شيء من مناخ وطبيعة وآثار وكتب ، كان قد سحرني وامتصني ، فأصبحت كالنسغ الذي يهبط من الزهرة إلى جذور الشجرة ، باحثاً عن العمق الحسي والوجداني لهذه الحضارة .

وعصر ذات يوم ، حيث كنت جالساً ، عند تمثالي ممنون ، أقرأ كتاباً متخصصاً في الفرعونيات ، جاء صديق يحمل مذياعاً يبث أغان فلسطينية من إذاعة العدو ، وعندما سمعتها حصلت لي عملية بتر ، بمعنى أنها نقلتني من كل هذا الجو الذي حاول امتصاصي بارادتي . وكان ذلك البتر ، كفقدان ذاكرة الحاضر ، وانبعاث الماضي بضراوة ، حيث نقلني إلى شجرة كنا نلعب ونحن صغاراً تحت أغصانها في قريتنا (سلمة) في فلسطين . فأحسست بأن اللحن والكلمات وصوت المغني ، كانت تصنع حبالاً من المطاط وتوصلها بين قلبي وجذور تلك الشجرة التي كنا نلعب تحتها وولد لدي حنين ورغبة بأن أكون هناك .

هناك سؤال : ما الذي ولد لدي هذا الإحساس وهذه الرغبة ورباهما ؟ طبعاً الجو التراثي والوعي الجمالي اللذين ولدت فيهما في (سلمة) إلى جانب عوامل التكوين الأخرى . وبعد أن عدت إلى الجو الفرعوني ، وأحدثت مقارنة في أنه كيف كنت أغوص في الفرعونيات بارادتي ، وكيف أن لحناً بسيطاً شدني إلى هناك دون إرادة ، تولدت لدي رغبة في محادثة صديق لي في القاهرة ، هو الشاعر الشعبي عبد الرحمن الأبنودي ، فكتبت إليه ، وكان مما قلته له في خطابي : « عندما تكتب الأغنية ، اكتب من أعماقك ، واجعل مداد القلم عصارة الجذور ، أي عندما تغني ، تولد علاقة حب بين الناس فيما بينهم ، وبين الناس والأرض والأحجار والأنهار والجبال والأشجار ، عندما يولد هذا الحب ، تزداد قدرتهم على الدفاع عما يحبون ، وأنت لا تحتاج من أجل التعبير عن الآخرين ، إلا أن تعبر عن نفسك » . لأن الفنان عندما يكون بين شعبه وطبقته تكون مشاعره مشاعرهم وأفكاره أفكارهم ، لأنه خلية حلمهم . إذ أن الوعي الجمالي يمتلكه أي إنسان ، وخارج نطاق العمل أو داخله ، يتولد هذا الوعي الجمالي ، سواء في الأغنية أو في اللحن ، أو في أدوات العمل أو أدوات البيت ، يتولد في كل شيء وخاصة

في الفنون الكبيرة من فنون تشكيلية ومسرح وسينما وموسيقى وآداب . كل هذه الفروع تعبر عن شيء واحد ، هو العلاقة الحالية لدى هذا الشعب . وهذه العلاقة متطورة ومتغيرة ، بتطور وتغير وسائل وقوى وعلاقات الإنتاج ، وكذلك بتأثير الظروف الطارئة كالكوارث الطبيعية، والأوبئة ، والغزوات ، والتراث الفني والأدبي لدى الشعوب دليل قاطع على ذلك . اني أذكر أثناء العدوان الثلاثي على مصر في عام ١٩٥٦ ، ان جو الحرب قد لون جميع الأنشطة الإجتماعية من قمة المجتمع حتى أسفل قاعدته . لقد لمست ذلك في وسائل التعبير بشكل خاص ، كالنشيد الوطني واللوحة الفنية المطبوعة والمنشورة ، فما بالك بشعب يعيش على أرض في أمان كباقي الشعوب ، بل شارك في صنع الحضارة وأعطى للعالم الكثير . وفجأة ، يكون غريباً في وطنه ، أو في مخيم ، أو معسكر ذي سور ، أو ضارباً في العالم العربي يبحث عن عمل . حيث أن لقمة العيش تجعله يجتاز الفيافي على رجليه (كما صورها غسان كنفاني في روايته « رجال في الشمس ») .

كان هذا الشعب وهو في وطنه ينتج كل شيء وكان وعيه الحالي وقوة التعبير لديه ، يظهران في جميع أنواع الفنون ، وكان هذا الوعي ضاربا جذوره في عمق التاريخ ، فمثلا كان كامناً في العمارة ، الخزف ، الزجاج ، زخرف الملابس ، وفي كل الأدوات الأخرى التي تستعمل . كانت تلك المنتوجات تفي لحياة . وبعد عام ١٩٤٨ ، انفجر كقوة تعبير تستلهم المناهج الفنية المعاصرة في العالم العربي والغرب ، حيث أن التحديات تغيرت ، وبتغيرها لونت الشعر الذي يواكب الشعر العربي ، كما نلمسه في الأهازيج والموسيقى وغيرها . بمعنى أن هذه الفنون كانت موجودة ، وإنما اختلفت وظيفتها فحسب ، فقد حصلت عملية تنويع في وسائل التعبير سواء داخل الأرض المحتلة أم خارجها .

صحيح ، ان القضية الفلسطينية قد لونت جميع الأنشطة لدى الأمة العربية . لأنها في الأساس قضية عربية . ولكن الفلسطيني كطرفة وسندان ، يخلق وضعه خصوصية ذات ملامح حادة . وهذه الخصوصية تأخذ ملامح خصوصية أي بلد يختلف عن بلد آخر في قطر عربي واحد ، من حيث اللهجة وتلويناتها ، كالخلاف بين الحلبي والدمشقي ، الموصلي والبصري ، الصعيدي والقاهري الخ . . .

عندما نعود الى الإنتاج فيما بعد عام ١٩٤٨ ، نجد الأغاني والأهازيج في الأرض المحتلة ، ينفجر فيها الحنين الغالب ، ينفجر فيها حزن وتحريض في نفس الوقت . ونجد الأدب يرتبط بالمعاناة اليومية التي بدأت تنمو ، ووصلت قمتها عند الشعراء في الداخل مثل : محمود درويش ،

سميح القاسم ، توفيق زياد . وفي الخارج كان الصراخ التعبيري واستنهاض الأمة العربية كامناً ليس في حركة الفلسطيني الأدبية وحسب ، بل وفي حركته السياسية أيضاً . ومن واكب الحركة الأدبية والفنية لدى الشعب الفلسطيني داخل الأرض المحتلة وخارجها ، يجد اللهجة الرؤيوية الفلسطينية ذات العمق العربي التاريخي ، والمأساوية الخاصة لدى هذا الشعب في حركة دائمة ، تقع ما بين الإنتاج المأساوي ، ووصف وتحليل الواقع ، والتحريض . وذلك بمواكبة الحركة السياسية الفلسطينية والعربية . ثم نجد ذلك كله قد تحول إلى آلاف من المطارق جمعها أول رصاصة انطلقت من الثورة المسلحة الفلسطينية ، فعرف شعر المقاومة ، والقصة الفلسطينية ، الرواية الفلسطينية ، المسرح الفلسطيني ، السينما الفلسطينية ، واللوحة الفلسطينية طبعاً ، إن كل هذه المجالات لم تخلقها أول رصاصة ، لأن الفنان لا يخلق في لحظة ، ولكنها جمعتها .

عندما اغتصبت الصهيونية العالمية ، بمساعدة الإمبريالية والاستعمار فلسطين عام ١٩٤٨ ، بدأت بطمس الحقوق المشروعة والملامح الخاصة لعروبة فلسطين فسرقت العلم وغيره ، سرقت الإسم وغيره ، سرقت مكاننا في الأمم المتحدة ، زيفت الخرائط والموسوعات والمعاجم ، سرقت التراث الشعبي الفلسطيني وعرضته كنتاج إسرائيلي ، ولكنها لم تستطع سرقة الوعي الفلسطيني الحي ، الذي بقي إنتاجه في الشعر والأدب والفنون وثيقة تاريخية نابعة من هذه الأرض . وأذكر مقالا لكاتب افرنسي حضر مؤتمراً لمناقشة الفنون التشكيلية في إسرائيل حيث قال : « لكي تحدثوا حركة فنية إسرائيلية الطابع ، لا بد من نسف المثالية العربية » . ذلك لأن تركيب المجتمع الإسرائيلي هو خليط من ثقافات متغايرة ومتنوعة ذات ملامح تحددها الجهة القادمة منها هذه الثقافات . وفي هذا تثبيت للهوية الفلسطينية والخاصية الفلسطينية في الفترة التي لم تظهر فيها السياسة الفلسطينية والصراع الفلسطيني المسلح على السطح ، وبالتالي لم تؤثر بعد في المجالين العربي والدولي . ولكن إذا تتبعنا الأنشطة الفلسطينية في الساحة العربية والدولية ، لوجدنا أنها كانت تبحث في خضم هذا الصراع عن استقلالية الحركة في نطاق الحركة العربية ككل . وان الصراع المسلح الذي انفجر ضد العدو الصهيوني عام ١٩٦٥ ما كان إلا بداية لتجميع كل الطاقات الفلسطينية وتنظيمها في مؤسسات منها مركز الأبحاث في مجال الفكر السياسي والتاريخي والاجتماعي ومركز التخطيط ، ودار الفن العربي التي هي – حسب تقديري – من أفضل المؤسسات التي تبنى الطفل والشبل في العالم العربي لاستفادتها من جميع الخبرات المطروحة في هذا المجال .

وقد أعطت الثورة المسلحة عندما قامت مجهوداً خاصاً في تجميع وعرض الإنتاج الشعبي والأزياء الشعبية ، وأحدثت أيضاً مؤسسات تحافظ على هذا التراث ، وتنتجه إلى جانب قيامها بحل مشاكل اقتصادية لبعض الأسر والأفراد . وقد ساهمت الاتحادات النسائية ومؤسسة صامد في ذلك أيضاً . أي أن الوعي والتعبير الجمالي انفجرا كقوة في معركة الشرعية واللاشرعية ، النفي والبقاء .

ثم أصبح ثمة (مسرح فلسطيني) ، وسينما فلسطينية ولدت على يد مصطفى أبو علي بمنهج ثوري بحت . وقد بدأ بالملصق والرسمة والصورة والتمثيلية البسيطة معتنقاً مبدأ أن من يريد أن يقاتل يبدأ بأظافره ، وهو لم يأت ليسلينا ، وإنما ليعرفنا حقائق وفي الوقت نفسه ليحرضنا .

وبعد ذلك ، أقيم اتحاد الأدباء والفنانين الفلسطينيين .

وهكذا ، فإن البندقية التي فجرت كل النشاطات ، لا تعمل لوحدها إذ أن كل نشاط يعمل في ميدانه ليصب في بؤرة المعركة .

وأما بالنسبة للأناشيد والأغنيات الفلسطينية فقد تعرفنا عليها لأول مرة عندما بدأت الإذاعات الفلسطينية التي تمتلك إرادتها ، بالبث . ونحن نعرف النشيد الوطني والأغنية الشعبية اللذين ولدا في الساحة العربية على يد السيد درويش تأليفاً وتلحيناً ، واللذين خنقهما الغناء البرجوازي المرتبط بالطرب وهز البطن فانفجرا بقوة في أناشيد العاصفة – مع عدم نسياننا أن هناك بعض الناس البسطاء يكمن فيهم مثل هذا ، حيث أن السخرية وتجسيم الألم والتحريض والإشادة نجدها عند الشيخ إمام والشاعر أحمد فؤاد نجم ، وعند الناس الغوان في المغرب • تعتمد الأغاني الفلسطينية المذاعة ، على الإيقاع الشعبي المعروف في الموسيقى واللحن والكلمات الثورية ذات الطابع التحريضي حيث انتشرت على لسان الأطفال وفي المظاهرات أينما يوجد تجمع فلسطيني . وحتى الأغنية الحزينة كأغنية (الشهيد) فما من أحد سمعها إلا ولان قلبه ولو كان ذلك القلب من حجر .

وأما عن الشعر ، فقد نما وتطور مع تطور المتغيرات ، فمثلا جاء محمود درويش ومعه التحديات اليومية والأحلام لتلون قصيدته ، كان هو محمود درويش في قصائده ، وكان محمود درويش ، الوعي الفلسطيني عندما خرج من الأرض المحتلة . كان أميناً مع نفسه فتلونت القصيدة حسب التحديات التي واجهها ، والموضوعات المتغيرة التي كان يلمسها . وكذلك نرى الشاعر الشاب (أحمد دحبور) وقد كان فيه المخيم كعلاقات ومعاناة ، فقد استخدم الأغنية الفلسطينية والمأثور الشعبي والاقتباس ، والأمثال ، استخدم كل شيء ليعبر عن كل شيء كامن

في هذا المخيم ، حتى أنه عندما يدخله الريح ويثير غبار الشوارع ، يصبح هذا الريح وما أثاره من غبار كالفلسطيني في هذا المخيم . زد على ذلك أن شعره قوة تحريض أيضاً . وعندما قامت الثورة المسلحة أصبح جزءاً منها ، فهو يعبر عنها عندما يعبر عن نفسه . لذلك كانت معاناته هي ما يعانيه الآخرون ، فمثلا نجد في ديوانه (طائر الوحدات) ايلول – عمان رابضاً فيه بكل آلامه . والشيء الكبير عند هذا الشاعر ، هو أنه لا يتخيل ، وإن تخيل ، فإن ذلك يكون عن المستقبل الذي يناضل من أجله . نرى شاعراً آخر : (خالد أبو خالد) المقاتل الشاعر ، حيث نسمعه صوتاً ليس له نظير في الشعر المطروح ، من حيث الصياغة والرمز والمعالجة ، وكذلك من حيث المنبع الذي يستقي منه الصورة ، وطريقة مونتاج الصور في القصيدة الواحدة بالإضافة إلى الصدامية والتحريض لديه . وقد جاء كل ذلك من كونه مقاتلا فعلا ، وليس في مكتبه .

أما عن الرواية والقصة فنجدهما مرتبطتين بالواقع والحياة ، هذه السمة ابتدأت بملامح تسجيلية عنيفة عند غسان كنفاني الذي استطاع أن يرى – في فترته – أكثر من غيره ، المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية داخل الأسرة الفلسطينية خارج الأرض المحتلة ، والعلاقات بين الفلسطيني ، وبين البحث عن العمل . وقد نضجت هذه التسجيلية في رواية توفيق فياض (المجموعة ٧٧٨) . ونرى كتاب قصة وروائيين فلسطينيين مثل (رشاد أبو شاور) و (يحيى يخلف) كانوا ولا يزالون وتراً حساساً للصوت الفلسطيني في المخيمات وفي العمل وفي الدوامة وفي القتال . إن ما يميزهم هي التجربة الحياتية اليومية ، وان اختلفوا في طريقة المعالجة . وهناك غيرهم كثر لا مجال لذكرهم .

بعد عام ١٩٤٨ ، كانت أنواع الصور كلها ، من الصورة الفوتوغرافية حتى الصورة الصحافية ، والسينما ، قد عرضت الفلسطيني ، المخيم ، الجائع ، الواقف في طابور ، لكي تستدر عطف المتبرعين لهيئة الغوث . حتى الفنانين العرب الذين رسموا الفلسطيني خيمة وسلكاً شائكاً ، لم يخلوا من هذا الجهل أيضاً . على حين أن الأطفال – إلى جانب واجباتهم المدرسية – كانوا يرسمون على إسفلت غزة ومخيمات اللاجئين ، يرسمون المخيم والحلم . وقد نمت بعد ذلك هذه الإنتاجات الفنية في المدارس ، ولكنها لم تسجل . غير أن مصلحة كل هذه الحركة التشكيلية كان (اسماعيل شموط) الذي برز من ضمن مجموعة ، واستمر في الإنتاج ، ونما بالتشجيع لدرجة أن كل ساكن في المخيم وكل فلسطيني ، وجد مأساته مرسومة في لوحاته ، حيث أن المأساة والحياة اليومية كانت موضوعه ، وإن كانت الأدوات التشكيلية لم تأخذ النكهة واللهجة المحلية الفلسطينية . وكان ذلك أول ظهور فن تشكيلي برز على نطاق أوسع من

نطاق غزة . بدأت بعده في الخمسينات ، أفواج من الشباب تدرس الفنون في القاهرة وبغداد وخارج الوطن العربي . وأذكر — في كلية الفنون الجميلة — أن القادمين من قطاع غزة كانوا يختلفون عن غيرهم من حيث نكهة اللون وطبجة التكوين . وأدركت أن الملامح الخاصة للفلسطيني كانت تكمن في الموضوع قبل كل شيء . ولكن الرؤية التشكيلية فهي وإن كانت ذات ملامح خاصة — كلامح اللغة واللهجة بين مدينتين في قطر — فإنها لم تتناس الخبرات المطروحة عربياً وعالمياً . فلو تتبعنا دور الفنون التشكيلية في تاريخ الشعب الفلسطيني ، نجده متماثلا مع شعب المنطقة العربية ككل ، وإن كان يتمتع بخصائص خاصة في الشكل ، فالزخرف كان البطل الذي يغني الحياة في العمارة وفي الفنون التطبيقية وفي زخرفة الملابس . ولكن بعد عام ١٩٤٨ بدأ يلعب دوراً تعبيرياً ، نظراً إلى المتغيرات في خاصية هذا الشعب الكامنة في تكوينه الجغرافي والتاريخي ، وهذه المتغيرات هي عملية الغزو والطرد (كما شرحنا سابقاً) مما نمى لدينا — نحن الفنانين الفلسطينيين — الرغبة في توضيح وتجسيم هذه الملامح الخاصة لتقف في وجه من يريد طمس الحقوق المشروعة وتلك الملامح الخاصة لعروبة فلسطين .

أعتقد اني لو تكلمت عن تجربتي الخاصة في هذا المجال ، سيتطلب ذلك وقتاً يتجاوز حدود هذا المقال . ولكنني سأتحدث عن تجربتنا الفلسطينية ككل : عندما تخرجت وزملائي الفلسطينيين من كلية الفنون الجميلة ، عرضت عليهم إقامة مرسم جماعي ، تبدأ فيه الحركة الفنية الفلسطينية بعمقها التاريخي ، لأننا لسنا مجرد فنانين ننتج لوحات وكفى ، بل نعيش قضية ولا بد أن نكون جزءاً منها . فاعتذر البعض نظراً للظروف الصعبة والقاسية التي يعيشونها ، إذ لا بد من البحث عن العمل من أجل الأسرة من والدة وأخوة . وفعلا كانت ظروفهم صعبة كشقيق رضوان الذي عمل ولا يزال يعمل مدرساً في الكويت حيث الطبيعة القاسية والعمل الذي يمتص الطاقة . ومع ذلك استمر في الإنتاج الفني دون أن يعرف عنه الكثير . وهكذا بقيت الحركة الفنية التشكيلية موزعة تمتصها المدارس والمؤسسات المتنوعة في العالم العربي الى أن قامت الثورة الفلسطينية المسلحة السياسية وجمعت تلقائياً — كما رأينا سابقاً — الطاقات الفنية ونظمتها في مؤسسات .

لماذا اغتالت الصهيونية غسان كنفاني ، كمال ناصر ، وكمال عدوان ، وحاولت اغتيال الدكتور أنيس صايغ وشفيق الحوت ، واغتالت بعض شباب الثورة الفلسطينية في دول أوروبا مثل وائل زعيتر ، ونسفت مراكز الأبحاث ، وعطلت استمرار معرض الأطفال الفلسطينيين الذي أقامته الفنانة (منى سعودي) في النروج ، بالإضافة إلى مضايقات كثيرة ترتبط بالمحاضرات والعروض الفنية ، ومحاولة تهويد أو اسرألة الرسامين الفلسطينيين في

الأرض المحتلة كعبد الله القرا ؟ كل ذلك لإدراك إسرائيل أهمية مهندسي الوعي الفلسطيني في جميع مجالاته ، ومدى تأثيره إعلامياً بفرض شرعية هذا الشعب لأن العمل الفكري والفني أو الإنتاج الايديولوجي بمفهومه العريض هو كالإسمنت يربط الناس بعضهم ببعض ، ويزيد من حجم طاقاتهم كالمارش العسكري الذي ينظم خطوات الجنود ، أو كأي عمل مسرحي أو سينمائي يضع المتفرجين والسامعين في جو واحد ، فينمو الوعي الاجتماعي . فما بالك إذا كان هذا العمل محرضاً ؟

إن القضية الفلسطينية كوضوع لعمل الفنان أو الأديب أو الشاعر ، قد خلقت تياراً يوحدهم في كل ، وإن اختلفت أساليب المعالجة والمضمون النابع من موقف الفنان أو الأديب . غير أن الإنتاج الفني الذي خلق على يد الفنانين الفلسطينيين يختلف عنه لدى بعض الفنانين العرب الذين يعالجون مواضيع مجردة ليس لحياتهم فيها ، أو حياة شعبهم ، أي تدخل فيها إلا من حيث أنها سلعة تنتج لهذا الشعب . على حين أن الموضوعات التي يطرحها الفنان الفلسطيني ترتبط بحياته وحياة شعبه ، سواء في المخيمات أو في المدن العربية . حتى أننا نستطيع أن نلمس بوضوح بعض الرموز المتشابهة أو المتماثلة في الأدب الفلسطيني والشعر الفلسطيني والفن الفلسطيني منها الشجرة ، والجذور ، والخيول ، ومن الجدير ذكره أن المناضل الفلسطيني (نزيه أبو نضال) قام بمحاولة إرشيفية لمدى استخدام الكلمة الواحدة لدى الشعراء الذين ارتبطوا بالثورة الفلسطينية ، ومحاولته هذه تعتبر فريدة في الأدب العربي .

اليكم بعض الأمثلة التي توضح التجربة الفنية الفلسطينية ، ولنبدأ باسماعيل شموط فنجد أن المخيم كان موضوع لوحاته ، بغض النظر عن مقدرته على التعبير حسب المعايير الفنية القديمة أو المعاصرة . وكذلك الفنانة تمام الأكحل والفنان الحفار شفيق الرضوان وإن كانت التعبيرية لديه أعنف من غيره . ونجد الفنان فاروق الهويدي رغم أنه هاو ، ويرسم تجريداً غير هندسي ذا إيقاع موسيقي عنيف . . يعود في آخر أعماله ليجسم الزخرف الفلسطيني . وقد عبرت جمانة الحسيني عن الرقة والارستقراطية والأنوثة والبياض البريء والقرية . ونجد التجريد يختلط مع الزخرف والفن الشعبي لدى ليلى الشوا . والبحث الفولكلوري شكلا ومضموناً نجده لدى عبد الرحمن المزين . والبدائية والحس الشعبي ومكتسبات الأكاديمية والكلاسيكية من حيث المعالجة والموضوعات الفلاحية والشعبية نجدها لدى الفنان الشعبي العصامي ابراهيم غنام . وأما الفنان المصور ابراهيم هزيمة فيعتبر من أكبر الملونين الفلسطينيين حيث نجد صوت الشبابة والمجوز والزخرفة الشعبية والوجه الفلسطيني يتكرر في تكوين واحد هو البيت ، المرأة ،

الشجرة ، الطفل ، مع اختلاف طريقة المعالجة من لوحة إلى أخرى . وتعود سيطرة هذا الموضوع على أعماله إلى وجوده وسكناه في أوروبا . وهناك فنانون كثيرون يعملون لا مجال لذكرهم .

أما عن تجربتنا حول اقامة المعارض ، فقد انتهجنا منذ عام ١٩٦٩ ، اسلوب الوحدة الإعلامية المتكاملة من حيث الصورة ، ، ابتداء الخرائط والصور الفوتوغرافية واللوحات التوضيحية ورسوم الأطفال والأعمال الفنية المتنوعة ، وانتهاء بالعمل الفني المتطور من حيث الموضوع والمعالجة ولم ننس بث الموسيقى وأناشيد الثورة الفلسطينية في جو المعرض . بالإضافة إلى ما يكمل ويخدم الإعلام الفلسطيني في هذه الفترة من اسطوانات وكتيبات وبطاقات معايدة وطوابع بريدية وتسجيلات على أشرطة وأعلام وميداليات . وأذكر انه دار حوار حول وضع بعض الأعمال الفنية المتطورة في المعرض الذي أقيم في مخيم الوحدات في عمان ، خوفاً من عدم وصولها إلى الجمهور . . ولكنها عرضت رغم المعارضة . وكم كانت دهشتنا عظيمة عندما اكتشفنا ان العقل الشعبي كان أكثر تطوراً مما كنا نعتقد . لماذا ؟ لقد وجدت بعد دراسة قمت بها للملاحظات اليومية التي كنت اسجلها حول رد فعل الجمهور تجاه الأعمال المعروضة ، وجدت ان شروح الناس بعضها لبعض حول اللوحات ، منبثقة عن الخلفية الثقافية الشعبية والثورة ... والحياة اليومية . وقد لاحظت ذلك لدى الفلسطينيين بشكل خاص في كل المعارض التي أقيمت في العالم العربي .

ان من يرتبط بمعاناته الحياتية ويكون خلية حية في جسد أمة ، لابد ان يعبر عنها بوعيه الخاص . وأتذكر في هذا المجال ما قاله جوته (ان انتاجي هو انتاج اجتماعي ، ولكنه مهر فقط باسم جوته) . اذ لكي يكون الفرد جزءاً من أمة ، لابد ان يكون وعيه الخاص نما بحيث يصبح وعياً كلياً . وذلك يأتي عن طريق امتصاص كل شيء أكان تراثاً أو علاقات حية يومية . بحيث انه عندما يريد التعبير عن نفسه يكون قد عبر عن هذه الأمة .

الفنان حر لحظة التعبير ، ولكنه مسؤول لحظة الاتصال .

أذكر عندما كنت في القاهرة والأقصر ، كنت ارسم الألم ، الهجرة ، الطرد ، وحلم المستقبل . وعندما جئت إلى سورية عام ١٩٦٦ ولد في حياتي أول ايقاع فلسطيني في العمل الفني . وفي عام ١٩٦٩ حين كنت في عمان والأغوار ، اكتشفت الشكل الفلسطيني في اللهجة . أي عندما يرسم الفنان وهو بعيد عن ميدان الحركة يكون متعاطفاً معها . ولكننا جزء من ، ولسنا متعاطفين مع . .

الدكتورة نجاح العطار

من أدب المقاومة الفلسطينية

المقاومة العربية ضد الاغتصاب والاحتلال الصهيوني لفلسطين والاراضي العربية المحتلة ، هي الفعل النضالي الذي ازدهر وتصاعد به النضال العربي ، وهي القمة الكفاحية التي أعطت للانسان العربي أن يقول إني عربي ويفاخر .

وقد كتب الكثير عن أدب المقاومة هذا ، وسيكتب الكثير عنه أيضاً ، وفي هذا البحث أقدم خطوطاً مجملة للوحة هذا الأدب ، لأن اللوحة ذاتها ، اضافة الى البهاء الذي تجلت به على أسنة الأقلام حتى الآن ، مازالت تمتلك بهاءها المخزون الذي يحتاج إلى رصد ومتابعة لتغطية مساحته الواسعة .

حسبي أذن أن أتكلم على هذا الأدب بعامة ، مع ملاحظة أنني لا أفصل ، في تقييم أدب المقاومة الفلسطيني ، بين ما كتب منه في الأرض المحتلة وخارجها ، ما دامت الثورة الفلسطينية ذاتها هي جوهر الثورة العربية ، والسلام يبدأ من فلسطين ، والحرب تبدأ من فلسطين حسب تعبير رئيس منظمة التحرير الفلسطينية السيد ياسر عرفات ، والأدب الموجه ضد الاستعمار والصهيونية في كل مكان من الوطن العربي هو أدب مقاومة ضدهما ، وهو أدب يخدم القضية الفلسطينية بشكل من الأشكال ، ورافد يصب في النهر العظيم .

إن ما كتب من هذا الأدب كثير بمقياس أدب المقاومة كفعل كلمة ضد الاحتلال والاغتصاب الإسرائيليين ، وما كتب منه كأدب يردف بفعل الكلمة أدب المقاومة ذاته أكثر بكثير ، ولعل تاريخ الأدب العربي لفترة الاحتلال الصهيوني لفلسطين ، عندما ترسم خريطته دراسة شاملة وناقدة ، سيقدم صورة هذا النهر وروافده المتراوحة في الأمتداد الزمني والمكاني ، وفي الحجم وقوة الانصباب ، والاتساع والاستمرار ، وفي الانتشار الأفقي والذهاب العمقي في أرض القضية .

ولأن شيئاً لا يخرج من لا شيء ، كما ترى الفلسفة عن حق ، فإن هذا الأدب لم ينبثق من العدم ، وإن كان قد تحول نوعياً إلى أدب مقاومة مع نشوء المقاومة ذاتها ، أي منذ أواسط الستينات لهذا القرن ، عندما انطلقت المقاومة العربية الفلسطينية في عملياتها الحربية عام ١٩٦٥ داخل الأرض المحتلة ، وتفجر بعد نكسة حزيران ١٩٦٧ تفجراً هائلا ، بأقلام الكتاب الفلسطينيين بخاصة ، والكتاب العرب بعامة ، وارتفعت نبرته حتى غطت كل النبرات الأخرى في الأدب ، فكانت الكمية وفيرة استغرقت صفحات الكتب والدواوين والمجلات ، وكانت النوعية ، لدى الكتاب الفلسطينيين في الأرض المحتلة بخاصة ، باهرة ، فاضت عن أوعيتها لتغدو زيتاً ملتهبا في أوعية الكتاب والشعراء العرب ، وصار التعبير عن المقاومة في الأدب همّاً

أدبياً لدى الجميع ، وإن ظل ، من حيث النوع ، أدب الكتاب الفلسطينيين في الأرض المحتلة هو الأرفع ، وصاحب التأثير الأنفذ ، والنموذج الذي يقلد ولا يقلد ، وظل في كل الأحوال هو المستلهم ، وهو الخميرة التي ستشيع النسغ الخميري في العجين كله ، ليكون منه هذا الخبز المقدس لأدب المقاومة العربي كله .

الخبز الأدبي هذا كان شعراً في أكثره . وهذا مفهوم تماماً ، لا لأن الشعر هو الأداة التعبيرية الأكثر والأسرع توصيلا إلى الجماهير ، والأكثر والأسرع قدرة على استبصار الواقع المشيهي الجزئي للحياة في يومياتها الجارية ، ومن ثم لعكسه في الذات ، ورده معكوساً فنياً ذاتياً وجمعياً في آن ، بل لأن الشعر وسيلة الانفعال المحفي لحدث الذي يتمدد في غيره ويتكثف فيه ، ولأن هذا الإنفعال الشعوري ذو قدرة مزدوجة بالغة الحساسية بين المؤدي والمتلقي ، فهو انفعال كتلوي جماهيري في الأخذ والعطاء ، في التحرك والتحريك ، في التقاط الخلجة وردها ، في صياغة الشعور في أقصر مدة زمنية وإطلاقه ليعيش في الوجدانات زمناً طويلا بحجم وعمر وأصالة القضية والموهبة اللتين بعثتاه .

ودور هذا الشعر ، في التكون والصيرورة ، في الخلع على الآخرين والاستلهام منهم ، في الانفعال المتبادل وفي الحب الجماهيري المتولد عن السماع الكتلوي للإلقاء ، له من الخطورة ما يجعله الفن الجماهيري الأول ، والمطلب الجماهيري الأول في القضايا الساخنة ذات التوترات الشعورية العالية كالثورات والحروب والانتفاضات والأحداث غير العادية بعامة . وفي ضوء هذا الواقع يمكن فهم قول الشاعر الفيتنامي « ثي لان فان » : « عندنا في بلاد ، الموت فيها قريب جداً من الحياة ، والسلام قريب جداً من الحرب ، في هذه الدقائق ، الشعر ضروري جداً . إنه لنا بمثابة المستشار ، الحبيب ، المرأة ، الأم التي تواسينا . فبدون الشعر لا يعود الشعب يقوى على العيش ، كما لا يقوى على العيش دون البندقية » (مجلة أعمال وآراء السوفييتية – العدد ٣ – ١٩٦٧) .

وإذا كان الشعر هو الخبز اليومي للمقاومة ، فليس معنى هذا أن القصة والرواية والمسرحية – وخاصة المسرحية – ليست كذلك . هذه أيضاً قنوات توصيل ثقافية لجماهير ، غير أن المدة الزمنية التي تحتاجها للنضج في الذات والفيض عنها ، وطريقة التوصيل الفردي أو الجماهيري المعقدة التي تسلكها (القراءة ، الإخراج) تجعلان دور الشعر هو الأهم في الظروف التي أشرنا إليها .

لقد كان للقصة والرواية والمسرحية دورها في أدب المقاومة الفلسطيني كما كان لها دورها في كل الآداب ، ومنها آداب المقاومة ، في كل العالم ، وهي تؤدي دورها في بناء وجدانات الذين تتوجه إليهم ، وهذا البنيان المعرفي أرسخ ولكن أبطأ ، فالشعر يستثير الاهتمام بالشيء، فوراً ، ينقله إحساساً ، يعرضه عرضاً ومضياً ، ويخلق في نفوس سامعيه وقارئيه ذلك الاندهاش كما أمام العاصفة ، وتلك الحالة من الاندغام والتواجد العاطفي مع بروقها وإنارتها وإحالاتها من الهدوء إلى الحركة ، من الفتور إلى الاندفاع ، أما الفنون الأدبية الأخرى فإنها تخلق في القارئ، أو السامع ذلك التموج العاطفي ذي التوتر الأقل والوعي الأشد ، وتنسج على مهل غزل المعرفة ليكون منه في النفس حدث تصوري يترسخ بأبعاده وكشوفاته وتكويناته في الوعي واللاوعي بهدوء وديمومة .

من هنا التركيز في الأيام العاصفة على الشعر . يصبح الأداة التفجيرية في القوات ، والطليعة الصدامية بالنسبة لباقي الفنون . إنه يتفجر ويفجر ، ينقل الشحنة العاطفية بكل زخم حراراتها ، ويصير حاجة ماسة للمؤدين والمتلقين ، ويشق الطريق البكر كالبلدوزرات في الأراضي الوعرة ، لتأتي أدوات التعبير الأخرى فتقوم بمهمة التعبيدات والتسويات الترسيخية لجسم الطريق .

غير أن الطريق لا يكون ، مهما أومأ الرسم إليه ، دون عابرين . عن إرادتهم في العبور يصدر ، وخطاهم يسبق أو يواكب ، وخلل المسير ينفخ فيهم روح العزم والشجاعة والجلد ويدفع بهم إلى التخطي والاستهانة بالمصاعب والآلام حتى بلوغ الضفة المنشودة ، لكنه أبداً مرتبط بهم ، بالعابرين ، بالراغبين في العبور ، بالناس الذين يشقون الطرق ولأجلهم تشق الطرق أيضاً .

إن الرغبة في المقاومة قد كانت حدساً في الشعر ، لكنها لا تصير شعراً مالم تصر المقاومة فعلاً ، وهذا الشعر – وسائر الفنون كذلك – يسبق ، يومىء إلى الشيء ، يحث عليه ، وحين يبلغه الناس، يسبق هو الناس ، ليومىء مرة أخرى إلى الشيء الآخر ، المستقبل، الآتي ، فكأنه الكشاف الذي يرود المجاهل معبراً عن صبوة المكتشفين لها ، ويخبرهم بما استطلع من آفاقها ، ويحثهم على إدراك تلك الآفاق ، ويطير أمامهم لاستطلاع آفاق أخرى ، أرحب فأرحب ، وأغنى وأفضل أبداً .

كذلك كان شأن أدب الحروب في الحروب ، وأدب المقاومة في المقاومة ، وكذلك كان شأن أدب المقاومة الفلسطيني العربي . انه استشرف الآفاق ، ورأى المخاطر ، وبث روح

التضحية لمواجهتها ، وأرهص بالمقاومة قبل أن تكون ، فلما كانت كان هو التعبير عنها ، وهو المحرك الوجداني لها ، وهو الضمير المترجم عن غاياتها .

ولئن كانت المقاومة الفلسطينية فعلا مسلحاً ضد الاحتلال الإسرائيلي لفلسطين العربية في الستينات ، فقد كانت فعلا مقاوماً لهذا الاحتلال منذ النكبة في عام ١٩٤٨ ، وكانت قبله فعلا ثورياً ضد الاحتلال البريطاني الذي خلف الاحتلال الإسرائيلي .

ومع أن كلامنا في هذا البحث سيقتصر على أدب المقاومة – والشعر أبرزه – لمرحلة ما بعد السابع من حزيران ١٩٦٧ ، حيث صارت المقاومة وجود مقاومة ، وصار الشعر المقاوم وجوداً لأدب المقاومة ، فإن التذكير بالقسام ورفاقه من شعراء الثورة الفلسطينية عام ١٩٣٦ ضروري لرصد المأتى الشعري ، ولربط الأشياء بعضها ببعض .

لقد تفرد الشاعر الفلسطيني عبد الرحيم محمود ، في بدايات الشعر الثوري الفلسطيني ، بين أقرانه . كان بينهم الممارسة الشعرية الملتزمة التزاماً كاملا بالممارسة الثورية الدموية .

سأحمل روحي على راحتي   وألقي بها في مهاوي الردى

فإما حياة تسر الصديق   وإما ممات يغيظ العدى

ونفس الشريف لها غايتان   ورود المنايا ونيل المنى

ولقد ورد المنية فعلا . حمل روحه على راحته الثائرة ، وألقى بها في مهاوي الردى ، كيلا يكون ثمة انطفاء في اللهب الثوري . سكب دمه زيتاً في المشعل عندما سقط شهيداً في معركة الشجرة عام ١٩٤٨ ، وهو يحارب دفاعاً عن أرض فلسطين . يقول الياس الخوري : « في صوت عبد الرحيم محمود تقف مرحلة كاملة ، كان الشعر فيها هو ميدان الخطابة الأمثل. كان الشعر هو الخطابة حين تأخذ معنى ترابياً عميق الجذور . فحين يأتي شعره الخطابي ملياً بالالتزام ، وداعياً إلى وضع النقاط على الحروف تحت شعارات مرحلة وطنية ، فإنه يأتي تعبيراً عن هذه المرحلة واستشرافاً لآفاقها . فالشعر حين يريد أن يكون سلاحاً مباشراً ، يلجأ إلى تراثه القديم ويصبح نشيداً للقتال . ففي الثلاثينات والأربعينات حين كتب محمود أغلب أشعاره ، كان المقياس الأساسي للشعر هو مدى قدرته على الخروج من شروط الانحطاط ، ومدى قدرته في الوقت نفسه على التعبير عن هموم ومشاعر وطنية ، كانت قاسماً مشتركاً للأكثرية الساحقة من أبناء الشعب الذين شاركوا في نضالات طويلة ضد الاحتلال . » (– شؤون فلسطينية – كانون الأول ١٩٧٤) .

ولأن الاحتلال الإنكليزي أولا ، ثم الإسرائيلي ثانياً ، كان احتلالا واستعماراً استيطانياً للأرض ، فإن هذه تصبح علامة من علامات شعر المقاومة الفلسطيني ، ويصبح التشبث بالأرض والتمسك بعودة النازحين إليها ، هما المحوران اللذان يدور هذا الشعر حولهما في نشيده ذي التنويعات على نغم واحد ، نشيد القتال الذي هو وحده طريق الخلاص والتحرر الوطني .

* * *

إن هذا الموروث الشعر الثوري الفلسطيني ، من محمد القسام وعبد الرحيم محمود إلى إبراهيم طوقان وعبد الكريم الكرمي « أبو سلمى » ، سيتطور إلى شعر مقاومة يعرف بهذا الإسم على أيدي محمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد وسالم جبران ورفاقهم ، وستكبر المقاومة ويكبر شعرها ، وتشمل التسمية كل الأدب العربي الذي يقاوم الصهيونية وحليفتها الإمبريالية العالمية .

إنما الفضل في هذه التسمية ، بلورتها على الأقل ، يعود إلى الأديب الشهيد غسان كنفاني الذي أصدر عام ١٩٦٩ كتابه الرائد « أدب المقاومة في فلسطين المحتلة » فنبه الأذهان وفتح الأعين على هذا الأدب . وقد قال غسان كنفاني في هذا الصدد : « أطلقت تسمية شعر المقاومة أو الشعر المقاوم على ما يكتبه الشعراء في الأرض الفلسطينية المحتلة ، لأنه كان أداة من أدوات المقاومة والتصدي للاحتلال . لم أطلق هذه التسمية ، إنما نقلت هذا الأدب ونشرته لرد التهمة عن الشعب الفلسطيني ، تهمة السكوت » أو « القبول بالأمر الواقع » . . بينما كان ذلك الشعب يناضل فعلا ، ويواجه يومياً أقسى أنواع الاستعمار الاستيطاني وأكثرها ضراوة ، بكل الأسلحة المتوافرة لديه ، ومنها سلاح الكلمة . كان ذلك الشعب ولا يزال يعاني من نوع مزدوج من المنفى : التواجد في الأرض ولكن مع الأسر ، مع المصادرة والإرهاب والحصار » .

يضيف غسان كنفاني : « ذلك الوضع البطولي والمريع في آن ، كان ينعكس تأثيره في نتاجات الأدب الفلسطيني ، وعلى الأخص في الشعر . وبينما كان الأديب العربي — وضمنه الفلسطيني في المنفى — ينشر شعر التحسر والعويل والحنين الممزوج بالانسحاق ، كان الشاعر الفلسطيني في الطرف الآخر ، يقف وراء متراسه ، ويغني شعر المقاومة ، الصادر عن موقف باسل وشجاع ، جنباً إلى جنب مع الموهبة الفنية » إن « الشعراء كانوا هناك ولا يزالون ، ولم يكونوا في مواقع«الهواة » . . لذلك فإنهم بعد زلزال حزيران ، لم يفقدوا أعصابهم ، ولم يتخاذل إيمانهم ، ولم يوزعوا التهم على أحد . . مضوا في شعرهم المقاوم ، الشعر الجماهيري الذي يظل وجهاً معيناً من وجوه المقاومة الباسلة، الشعر الممتلىء بالإيمان والثقة والطموح إلى

مجتمع جديد ، متحرر ، تقدمي ، إنساني . . . وهذا الشعر الجماهيري ليس بنبرته إنما بقيمه وأبعاده وآفاقه » (من حديث في النادي العربي في طرابلس حول أدب المقاومة عام ١٩٦٩) .

وعن شعر المقاومة يقول روبير غانم : « لحزيران الفضل في التصاقنا بشعر المقاومة . كان متنفساً حقيقياً لنا . كان أولئك الشعراء ينطقون بملايين الألسنة . وقد لعب ذلك الشعر دور اختراق جدار الجليد والصمت . . . إن صوت شعر المقاومة الآن يرتفع فوق كل شعر ، فوق كل شيء . لقد أدى ولا يزال يؤدي دوراً بارزاً في المقاومة ، وحافظ على روحية البطولة والرجولة . إنه يتصدى للتعبير بشفافية وإيحاء عن أعمق الأحاسيس الإنسانية وأغناها ، وهو شعر جماهيري لأنه يحمل قضية الجماهير ويجسد عذاباتها وأشواقها » . (المرجع السابق) .

فما هي قضية الجماهير العربية هذه ، في فلسطين المحتلة وخارجها ؟ إنها ، بكلمات ، الاغتصاب الإسرائيلي لأرض فلسطين العربية ، وتذبيح وتهجير أهلها العرب ، واضطهاد من رفض منهم الهجرة وتشبث بالأرض ، وممارسة أقسى أنواع التمييز العنصري ضدهم ، بل محاولة إبادتهم كما جرى في مذبحة كفر قاسم ، واحتلال المزيد من الأراضي العربية في حرب حزيران ١٩٦٧ ، وتذبيح وتهجير أعداد كبيرة أخرى من العرب ، والاستيلاء على بيوتهم وأملاكهم ، والسعي الإسرائيلي ، بمختلف الوسائل وأشدها بربرية ودناءة ، للقضاء على العنصر العربي في إسرائيل ، وقتل الروح القومية والوطنية العربية في كل شبر دنسه الاحتلال الإسرائيلي .

ورد الفعل الطبيعي ، الحياتي والوجودي ، إزاء هذا الاضطهاد ، هو مقاومته ، القتال ضده بمختلف الأسلحة :

نحن يا أختاه من عشرين عام ،

نحن لا نكتب أشعاراً ، ولكنا نقاتل .

ومع القتال ضد الاضطهاد ، نشر الوعي به . إن الوعي بالشيء تصعيد للشعور به ، وهذا في التوتر الذي يبلغه ، تحول للكم إلى نوع ، تفجير للتراكم في اندفاعة هي الثورة ، وقد نهض شعر المقاومة بهذه المهمة التي قال عنها ماركس : « ينبغي جعل الاضطهاد الواقعي اضطهاداً أشد وأقوى أيضاً بأن يضاف إليه الوعي بالاضطهاد ، وينبغي جعل العار عاراً أشد أيضاً بجعله علنياً » .

عندما يهتف محمود درويش : « سجل . . أنا عربي » لا ينطوي هتافه على التحدي فقط ، بل يتضمن الصورة النقيضة ، وهي عملية الاغتيال الإسرائيلية لعروبة فلسطين المحتلة ، التي يأتي

الشعر فعل مقاومة بالكلمة ضدها . وهذا الحد الحاد في المبتدأ التوكيدي للعروبة هو نقطة الأساس، زاوية البناء المقاوم ، وعنها ، ومنها ، تتفرع أطراف البناء كلها . إن الإسرائيليين يطلقون على هذه النقطة بالذات ، والمقاومة ينبغي أن تنشأ من هذه النقطة بالذات ، وعلى العرب في ظل الإحتلال الإسرائيلي أن يعوا ذلك ، وأن يتيقظوا له ويعتزوا به ويجعلوا من عروبتهم شعاراً لمقاومتهم في ذلك التحدي الصارخ الذي هو حد بين الوطن والموت .

لكن شعر المقاومة ، في عملية الإيقاظ والتجميع حول هذا المنطلق ، لا يصدر عن تجريد يجعل من العروبة لفظة . إنه يربطها بكل عناصر الواقع العربي تاريخاً وحاضراً ومستقبلاً ، وبكل المكونات القومية والشعبية ، وكل المقومات الإنسانية والوطنية . يستمدها من ذرة التراب ، وزهرة البرتقال ، وخضرة الزيتون ، ونافذة البيت ، وحقل القمح ، وسياج الحاكورة ، والشروق والغروب ، والأفراح والأتراح ، والحكايات والأساطير ، والناس الذين هم أصل كل هذه الأشياء ، امتزاجاً ونماء وعملاً ، وذكريات تأتي للاستثارة لا للحسرة ، لتكون فعل صمود هدفه استعادة ما فات على صورة أجمل فيما هو آت .

بلادي ملحمة
كنت فيها عازفاً .. صوت وتر

*

عندما كنت صغيراً وجميلا
كانت الوردة داري
والينابيع بحاري
صارت الوردة جرحاً
والينابيع دماء

*

عندما نرجع كالريح إلى منزلنا
تجدي الورد نخيلا
والينابيع عرق
تجديني مثلما كنت صغيراً وجميلا

(محمود درويش)

هكذا يدخل التحدي لأجل العروبة وباسمها مجال الممارسة اليومية وحيز التطبيق الفعلي ، يتجسد سلوكاً طبيعياً في التشبث العنيد بالأرض ، وتصبح هتفة « وطني ليس حقيبة وأنا لست مسافر» شعاراً للجميع ، ينسرح في الكلمات والمواقف بالنسبة للجميع أيضاً .

ما الذي يجعل الوطن
بين عينيك أجملا
والأساطير والزمن
تتمناك منزلا ؟

*

عندما أطفؤوا القمر
قتلوني .
وعندما
نبتت أضلعي شجر
كنت غيمي وتربتي
وتحولت أنجماً
عندما أطفؤوا القمر .

(محمود درويش)

وترسيخاً لفكرة المقاومة في الحاضر ، يلجأ شعراء المقاومة الى حكايات المقاومة في الماضي . إن استعادة أحداث التاريخ تعطي في العمل الفني ، عن طريق التمثيل لا الاسقاط ، صور بطولات هي النموذج والقدوة والمحرض لبطولات جديدة . وقد استخرج توفيق زياد قصة سرحان العلي من عرب الصقر الذي نسف أنبوب البترول سنة ١٩٣٦ ، من سجلات الماضي ، لينسج منها حكاية شعبية رائعة الدلالة على المفاداة في الحاضر :

كان يمشي نحو « تل الحارثية »
حيث ماسورة بترول شقية
تحمل الخير الذي يدفق من

أرض الشعوب العربية
لبلاد أجنبية .

* * * *

كان يمشي نحو « تل الحارثية »
وبجيببه ديناميت وثاروفتيل
وعلى كتفه كانت بندقية .

ويسقط سرحان أنبوب البترول ويدفع حياته ثمناً ، لكن حياته تتفتح زهرة في شجرة ستكون أزهارها كلها نجوماً سقطت من سماء التضحية لأجل ما هو أعز : الوطن ، فارتفعت إلى سماء أخرى هي الخلود في تاريخ الشعب .

وبعد أن يقدم توفيق زياد صورة سرحان ينادي كل أبناء قومه أن يكونوا مثل سرحان ، مناضلين مقاومين ، وأن ينهضوا من حضيض الاستكانة إلى ذروة الانتفاضة ، فيدفنوا أمواتهم ويهبوا إلى القتال وإلى حطم الكأس المر :

« وعلينا كان أن نشربه
كأسنا المر المحنى .
وعلينا كان أن نذبح
ذبحاً كالنعاج
ساعة التاريخ جنـا
وعلينا كان أن نهرب
سرباً من دجاج
ونحس العار حتى العظم منا
إنما لابأس ! هذا لحمنا جسر
على البحر الأجاج
لضفاف لم نخنها أو تخنا
يا تراباً كله تبر
وياقوت وعاج

حبنا أقوى من الحب وأغنى .
فادفنوا أمواتكم وانتصبوا
فغد – لو طار – لن يفلت منا
نحن . . ما ضعنا . . ولكن
من جديد قد سبكنا

وأن يرفضوا الكأس المر فلأنهم طالما تذوقوه . إن الصهيونية تستعير الأساليب النازية القديمة ذاتها : قتل الناس أحياء ، وقتلهم قتلا في العذاب قبل الموت ، والتمثيل بهم بعده ، وتتكرر هذه العمليات كل يوم ، في حوادث ليلية ، عندما يعبر الفلسطينيون الجسر في العودة إلى بيوتهم وحقولهم :

فتح الباب علينا . . فجأة / وانهار أرضاً كالجدار/ كان في عينيه رعب / وعلى الجبهة قرعا جلنار / ثوبه القطني معجون / . . مع الكتف اليسار . .

* *

كانت ، / الليلة قراء وكان النهر مرآة وكنا / نقطع الجسر حفاة صامتين / مثل رتل من لصوص حذرين / كانت الليلة قراء وكنا / عشرة ، عشرين ، خمسين / أنا لا أذكركم/ لك يا أرض العذاب / يابيوت الطين . . ياروائحة الأهل / وياحفنة عشب وتراب / مثل رتل من لصوص لك كنا عائدين / نقطع الجسر حفاة حذرين / عندما انقضوا علينا فجأة مثل الذئاب / فتحوا أفواه رشاشاتهم . / متران كانا بيننا / آه كم موت علينا / هذه الأيام ، أن نهرب منه ! ! / لم نكن نحمل حتى خنجراً / وتساقطنا على بعض . . تساقطنا / — « وهو » ؟ صحنا كلنا / صيحة شك وارتياب / « وهو . . ؟ ؟ » / صمت ، / ونشيج ، / وسكاكين عذاب / — « جمعونا كلنا في حفرتين / ورموا بعض التراب . » /

لكن الموت ، والتراب ، وهذه البربرية في اصطياد العائدين ، لا تمنع العائدين من العودة . فإذا كان التشبث بالأرض هو أحد وجهي المقاومة ، فإن العودة إلى البيوت والحقول ورفض مغادرتها هو الوجه الآخر لها . والشعراء يحرضون عليها ، ويمدون الجسور لها .

أحبـــــائي ! / برمش العين ، / أفرش درب عودتكم / برمش العين . / / وأحضن جرحكـــم / وألم شوك الدرب / بالجفنـــــين . / وبالكفـــين / / أطحن صخرة الصوان / بالكفين / ومن لحمي ، / سأبني جسر عودتكم / على الشطين .

* * *

ويبلغ سميح القاسم في قصيدته كفر قاسم وشهدائها الذين قتلهم الإسرائيليون وهـــم يعودون من الحقول إلى بيوتهم ، درجة من المعاناة والمشاركة وألم الفجيعة لم يبلغها أحد من قبله . فالدمع يتجمد في أجفانه غضباً ، وعاصفة الحقد تتشهى في الألفاظ حتى تتمزق بهـــا أطرها . وهو يعلم أن دمهم المراق إنما هو وهج الشعلة التي تنير درب النصر ، لذلك لايبكيهم إنما يدعو إلى المزيد من الدم ، وإلى المزيد من الزيت لتتوهج الشعلة :

« . . يوم قالوا سقطوا قتلى وجرحى / ما بكيت / قلت : فوج آخر يمضي / ومـــن بيت لبيت / رحت أروي نبأ الفلة في العام الجديد ، / أيها الإخوة . . النصر أكيد . / / يوم قالوا سقطوا قتلى وجرحى / صحت والأدمع في عيني : مرحى / ألف مرحى / يوم قالوا . . ما بكيت . »

أنا يا كفر قاسم / لاأنشد الموت ولكن / لبد ظلت تقاوم / إلى أن يبعث النهر / وتشدو في أغاني الحائم / أملأ الدنيا هتافاً لا يساوم / كفر قاسم ، كفر قاسم . . كفر قاسم./ / دمك المهدور ما زال ، / وما زلنا نقاوم / » .

ويقول محمود درويش :

فدعيني أستعر صوتي من جرح توهج / / وأعينيني على الحقد الذي يزرع في قلبي عوسج . / إنني مندوب جرح لا يساوم / علمتني ضربة الجلاد / أن أمشي على جرحي / وأمشي ثم أمشي . . وأقاوم . »

والك لتحس في هذا الرنين عبر كلمات المقاومة ، أن الأشياء لاتتأطر باللفظ ، بل هي تحيا به من الداخل . إنها جسد واحد ، في الكلمة والفعل ، لأنها في المعركة معركة على جبهة الفن ، وليست جزءاً ولا ظاهرة تأتي من الخارج لتكتسب وجودها من الاستعارة التي تلتقطها عن فعل منفصل عنها . وهذا الوجود لكلمات المقاومة في الشعر ، هو وجود للمقاومة في خط النار ، هو وحدتها التي لاتتجزأ أبداً .

ولأنها كذلك ، لأن أغاني المقاومة هي مقاومة ، فإن المحتلين الإسرائيليين يطاردونها ويضطهدون منشديها . والشعراء المقاومون يعون دور أشعارهم وأغنياتهم ، وهم يصعدونه باستمرار . وعن هذا الدور يقول محمود درويش : « لقد قاوموا الأغنية لأنها كانت تقاوم ، ولأن الشعر ، مهما قال يقاوم . . يقاوم الموت لأنه ضد الحياة ، ويخلق الحياة عندما يصبح أغنية وصلاة على شفاه الجماهير ، وهذا مالا يطيقه السلطان خوفاً على مراياه » .

وتصبح أشعار المقاومة ، مع الأيام ، أنهاراً من العسير الإحاطة بها بغير كتاب كامل عنها . لكن الواقع الذي يعطي جديداً في المعارك ، يعطي كذلك جديداً في الشعر ، وتظل الملحمة كتاباً مفتوحاً ، وهذا ما يلاحظه أدوار البستاني بتأكيده « ان هذا الشعر ، وإن لم يرسم ملحمة بعد للآلام الفلسطينية بكامل جلالها ، فهو يلمح إليها عبر الحواجز والقيود . . ومن حسناته أنه لم ينس الزهرة وهو يرسم أناشيد الرشاش والبندقية، ولم يمس العواطف الصغيرة وهو في طريقه إلى الجلجلة العظيمة ،فهذا يجعله إنسانياً وقريباً إلى القلب أكثر من قرع الطبول باستمرار » (مجلة الطريق – العددان ١٠ و ١١ – ١٩٦٨) .

لقد اتصف الشعر الثوري العربي السابق لشعر المقاومة بهذه الأحادية : قرع الطبول ، ولئن كان له دوره العظيم في التحريض على الثورة في شتى أقطار الوطن العربي ، فإن تحريضه كان خطابياً . كان تحريضاً خارجياً له فعل النار في الهشيم لا في حطب السنديان الذي يترك جمراً . إن ما كان ينقصه هو هذا الإلتحام بالأرض ، بالناس ، بالأشياء الصغيرة ، بالذكريات العزيزة ، بالعواطف الخاصة ، بالكشف عن ذات الشاعر في كل خصوصياتها ، فكأنه في أحاديثه تلك كان يصدر عن عناوين القضية لاتفصيلاتها ، عن عمومياتها لاجزئياتها ، ولذلك كان أقرب إلى التجريد ، وظل هيكلا عظمياً لايكتسي باللحم والدم والنسغ ، ولا يتضوع فيه ريح التراب وشذى العشب وفوح الزهر ونجوى الحب وهمس الصنوبر ، ولا يحفل بحكايا الشعب وأساطيره وتعبيراته العادية الوجدانية ، وصوره اليومية الملونة . بكلمة ، كان شعر الجلجلة العظيمة لاشعر الحقيقة الإنسانية البسيطة هذه التي ما ارتفع وخلد شعر أراغون ولوركا ونيرودا وحكمت وأمثالهم إلا بها .

لم يتفاد شعر المقاومة هذه الأحادية فحسب . إن تفادي هنا تعني القصد في التجاوز ، العقل الذي يتدبر صناعة الفن . هو ، شعر المقاومة ، لم يتعب في تجنبها ، لأنه في المعاناة التي كانت لقائليه ، وفي رسم هذه المعاناة بأمانة ، من خلال الحياة والآلام والآمال اليومية ، وبتلك العفوية الصادقة ، صدر بالصوت الصحيح ، صوت الضمير والنفير معاً ، تنبث العطر في الزهرة ، وهدير الرصاص في فوهة الرشاش .

لقد صمع آمة القلب العربي بعد هزيمة حزيران وغضبته أيضاً . وبخلاف الشعر النائح على طول الوطن العربي ، كان شعر المقاومة في فلسطين المحتلة معافى ، يعرف أن يغني في قلب الحزن ، وأن يتفجر وكل ما حوله من أنباء يدعو إلى الهمود . أخذ الألم الذي خلفته النكسة مأخذ الألم المبدع الذي يرتفع بصاحبه صعوداً ولا ينحط به إلى دوك الجحيم حيث

الاحتراق باستسلام للقدر المفروض . إن الولادة التي تمت من خلل الموت كانت بداية يقظة للوعي العربي الجديد ، صيحتها الأولى من لهاث شعراء الأرض المحتلة انطلقت . وبينما كان بعض الشعراء ، يندبون ويلطمون الخدود ، ويبحثون عن أسباب الهزيمة في الدفاتر السود للتشاؤم وتجريح الذات ، كان الشعر في الأرض المحتلة يؤكد :

يابلادي ! أمس لم نطف على حفنة ماء
ولذا لن نغرق الساعة في حفنة ماء
كبوة هذي وكم يحدث أن يكبوا الهمام
إنها الخلف كانت خطوة . . من أجل عشر للأمام .

ويهدر سميح القاسم :

يذكر القارىء / أو لايذكر القارىء / لكني ، لكي يفهم كل الناس / ماقلت / أعيد : / نحن في الخامس من شهر حزيران / ولدنا من جديد » .

ويهتف بالجيل الممزق الضائع المترنح بفعل الصدمة : انهض ، تقدم ، كافح ، وقاتل من جديد :

« وهتفت بالجيل الممزق / عبر بيداء الضياع / باسم الحياة إلى الأمام / إلى الأمام إلى الأمام / »

وهو لاينكر جرحه الدامي ، لكنه بالدم يكتب وينادي لأخذ الثأر ، فعل كليب في تاريخنا وهو يكتب على البلاطة منادياً أخاه الزير سالم لأخذ الثأر من جساس .

« جعلوا جرحي دواة / / ولذا . . / فأنا أكتب شعري بشظية »
« كل الذي يقال / لغو . . / إذا لم يصنع الرجال . »
« تتبدل الأوراق من آن لآن / لكن جذع السنديان »

« قالوا : / سمعتهم . . وهم يتقلبون من الحريق إلى الحريق : لابد من يافا . . وان / طال الطريق »

وهو ينادي الناس من سجنه أن يرفعوا رؤوسهم . إن الهزيمة غيمة ، وريح المقاومة وحدها التي تبدد الغيوم :

« ارفعي عينيك / أحزان الهزيمة / غيمة تنثرها هبة ريح . / ارفعي عينيك / / فالأم الكريمة / لم تزل تنجب / والأفق فسيح . / ارفعي عينيك / من عشرين عام / وأنا

أرسم عينيك على جدران سجني / وإذا حال الظلام / بين عيني وعينيك / على جدران سجني / يتراءى وجهك المعبود / في وهمي / فأبكي وأغني .

كذلك يغني توفيق زياد للكبرياء ، القلب والضمير واليد الثابتة :

« كبريائي وأنا في قيدهم / أعنف من كل جنون العجرفة / في دمي مليون شمس / تتحدى الظلم المختلفة / وأنا أقتحم السبع سماوات بحبي لك /ياشعب المآسي المسرفة / فأنا ابنك/ من صلبك / ضميراً وشفة . / يدنا ثابتة ، ثابتة / ويد الظلم مها ثبتت . . مرتجفة »

« أنا لا أملك حتى خبز يومي / وأنا بالكاد أشبع / إنما أملك إيماني الذي لا يتزعزع / وهوى يكتسح الكون / لشعب يتوجع . »

° ° °

. . على هذا فإن شعر المقاومة هو شعر غضب وثورة ، لا شعر شكوى ولا أنين . الشكوى فيه تتحول إلى نفثة صدر كظيم ، إلى زفرة تململ هي بداية التمرد على مواصفات الواقع الراهن . ودوره ، وكذلك دور الأدب الفلسطيني عامة ، يتبدى خطره عندما نضع أمامنا الخريطة الزمنية لمرحلة انبثاقه العظمى بعد حرب حزيران ، يوم كان الحديث في البلاد العربية عن أزمة الأدب العربي ، هذا الذي – حسب تعبير نزار قباني – تحول ، في طفرة مصطنعة ، من الكتابة بالرمش إلى الكتابة بالسكين ، فكان في كلا الكتابتين مصطنعاً ، فوقياً ، لاهثاً وراء الأحداث لا فاعلا فيها ، لاهياً قبل حزيران ، ويائساً مازوشياً بعدها .

بحق يقول محمد دكروب : « الأدب العربي الفلسطيني داخل إسرائيل ، أعطى بعـــد هزيمة حزيران بالذات ، أروع نتاجه منذ النكبة الأولى ، ولا يزال يعطي هذا النتاج الرائع في الشعر خصوصاً ، وفي القصة والرواية والمسرحية كما تدل البدايات . . حتى ليمكننا القول الآن ، ان هذا الأدب الفلسطيني ، من حيث هو جزء أصيل وطليعي من الأدب العربي عامة ، استطاع في هذه الفترة (فترة ما بعد حزيران) أن يعبر بصورة أكثر صفاء وعمقاً عن المضمون الأصيل لحركة التحرر الثورية العربية ، وهو يحمل ، في الوقت نفسه ، خصوصية قضيته بالذات ، بوصفه نتاج شعراء وأدباء يعيشون في فلسطين المحتلة تحت وطأة حكم صهيوني شرس وغريب . . وهم لا يعبرون فقط عما في أعماق هذا الإنسان الفلسطيني الصامد هناك ، بل هم في صفوف طليعة حركة الصمود هذه ، هم في خط الصدام اليومي مع السلطة ، في المظاهرات ، في الإضرابات ، في شتى أشكال الاحتجاج وصور الغضب ، وهم في السجن ، وكذلك في عداد الشهداء » (الطريق – العددان ١٠ و ١١ – ١٩٦٨)

الناحية الجمالية في أدب المقاومة الفلسطيني قد تتفاوت ، وليس هنا مجال الكلام عليها . إنما جمالية الفن ، بكلمة جد مختصرة ، تنبع من صدقه ، وهذا الأدب صادق كله ، في التناول والأداء والأشكال البسيطة والمركبة للصياغة ، وفي عفوية طرق الموضوع وطرحه ، هذه التي تشبه البراءة لشدة ما هي دافئة وموحية وموصلة بين وجدان الشاعر والسامع أو القارىء . لكن حذار أن تغرنك كثيراً . إن الموهبة الحقيقية الكبيرة التي وراءها ، المستندة إلى المعاناة الآسرة بحميميتها ، هي السبب . ولسوف تقتنع بذلك إذا جربت أن تدرس هذه العفوية بهدوء ، فعند ئذ تتكشف لك عن عمق ناجم عن معرفة بالأصول ، وعن تجربة حياتية ممتلئة ، وإحساس حي ، ومشاركة وجدانية من الدرجة الأولى ، تعطي لهذه العفوية يسرها بالنسبة لهؤلاء الأدباء لا لسواهم ، وتعطي للنتاج ميزته الكبرى : الفرح في قلب الحزن ، الفرح الإنساني النابع من أعماق المأساة رغم حدتها ، لأن أصحاب هذه المأساة ، المعبرين عنها بهذا الصفاء والجلال ، يمتلكون طاقة تفاؤل مبنية على نظرة موضوعية وعلمية إلى طبيعتها ومسارها وحتمية النصر في النضال من خلالها للتغلب عليها .

ولقد يلاحظ ان هذا الشعر هو امتداد لتقاليد الشعر السياسي في فلسطين ، ومتابعة لرواده المعروفين من طوقان إلى عبد الرحيم محمود إلى عبد الكريم الكرمي (أبوسلمى) ، لكن شعراء المقاومة أفادوا إلى حد بعيد من كسر طوق الشعر التقليدي ، واكتسبوا مرونة الشعر الحديث في التصرف بالبيت وعدد التفعيلات ، وغيروا الأطر لتستوعب المضامين ، دون أن يوغلوا في ممارسة لعبة تعدد المدارس الشعرية ، وخاصة مدارس الرمز المغلق ، ذي الاستحالات الذهنية والأنماط الشكلية ، التجريدية واللفظية على السواء ، ومدرسة الإبهام والإستغلاق والتهويمات والانسرابات في مطاوي الشعور . وهذا الابتعاد ، أو هذا الإقلال من الانجرار وراء تجريبية المدارس الشعرية ، أعطى شعرهم ميزة ، إذ قربه من الفطرة ، وجعله عفوي النبرة ، والرمز فيه إغناء للواقع لابديل عنه ، وتكثيف للتجربة الواقعية لا دوران في سبحات الخيال الحلزونية التي لا تحط على أرض الواقع لأنها تجهله ، أو تتجهل بحكم ذهنيتها ، كيفية التعامل معه ، فتختلق عالماً ذهنياً وتسقط عليه قوانين واقعها الموهوم .

إن الإنسان ، في هذا الشعر ، وكذلك في هذا الأدب — ولنذكر سداسية الأيام الستة والمتشائل لاميل حبيبي — يجد نفسه كاملة ، يعيش انسانيته التي هي قضيته ، وتتحول القضية إلى أساس في الوجود : حياة أو موت ، وفي كلا الحالين ، الحياة في النضال أو الموت فيه ، تتجلى القضية من خلال تلك الحياة ، خاصة وعامة في آن ، « وتتحول قصائد الحب نفسها إلى

رصاصات كفاح ، والحبيبة تتجلى في الأرض والزيتون والبرتقال ، ويغدو وشاحها ضمادات للجراح . . والكتاب هم مناضلون وليسوا فقط كتاب نضال ، والقصيدة ليست صورة عن المعركة وإنما هي عنصر من عناصرها ، وقوة محركة لها . . والشاعر الفلسطيني ليس لديه وقت ليعترض على « وظيفة » الشعر هذه ، محافظة على « نقاوة » الشعر ، وهو لايسأل نفسه تلك الأسئلة المترفة أحياناً : ماذا أقول ؟ وكيف أقول ؟ بل يجد نفسه يقول ، وما كان يمكنه إلا أن يفعل ، فجاء كلامه شعراً كالرصاص والسكاكين وعبير الأرض والإنسان ، ولم يأت التزامه هذا نتيجة نظرية ما مسبقة في الأدب والفن ، بل تكون كحدث طبيعي ، لأن الشاعر لم يقل إلا ما عنده ، وتبين أن ما عنده هو قضيته ، والشعر الذي يحمل قضية يقال له شعر ملتزم » (محمد دكروب – المرجع السابق) .

وهذه العفوية في الشعر ليست عفوية انتماء إلى الأرض . فالانتماء الوطني ، هناء أصيل ، وشاعر المقاومة يتشبث بالأرض « لأنها عنده علاقات إنسانية يصر عليها بوعي . . وهكذا كل أشيائه الأخرى : الزيتون ، البرتقال ، الشباك . إن علاقته بها ليست علاقة بأشياء إلا ظاهرياً . انها علاقة بالناس يكرس نفسه لها . » (سمير سعد – مجلة الطريق – حزيران – ١٩٧٠) .

فهل بسبب هذه العلاقة بالناس صار شعرهم ؟ الأمر كذلك فعلا . انه شعر الذين عنهم كان منذ البدء ، ومنذ البدء فهموه وأحبوه واحتضنوه قريباً من قلوبهم . وبسبب من هـــذا الصدور عن الذات الجمعية والارتداد إليها للانتشار فيها ، سرى هذا الشعر في ناس الأرض المحتلة وناس الوطن العربي كله . صار الخبز اليومي للعرب في كل بلدانهم ، به اقتاتوا ، وتغذوا ، وبه انفعلوا ومعه تفاعلوا فصاروا مقاومين يعطون شعر المقاومة مادة جديدة لشعر مقاوم جديد .

ولقد كبرت المقاومة العربية الفلسطينية الآن ، وكبر معها وبها أدبها ، صار أحد أسلحتها كما صارت أحد مصادر إلهامه ، ومن أجل ذلك نحتفل بها وبه هذا الاحتفال ، ونبني عليهما معاً هذه الآمال التي سيكتب لها أن تتحقق كاملة ، مادام ثمة على أرضنا العربيـــة الكبيرة ، شعب عربي كبير ، يناضل لأجل تحققها مها يطل الطريق ويعنت ، ومها تجـــل التضحيات وتعظـــم .

يوسف اليوسف

الغنائية في الشعر المقاوم

حين نحاول البحث في فلسفة الشعر المقاوم ، أو عن فلسفة لهذا الشعر ، فإننا لا نسعى نحو ترجمته إلى مفهومات ، إذ ليس الفن صورة من صور المعرفة ، كما يزعم هيجل ؛ بل نحن نحاول السعي إلى إدراك جوهر هذا الفن ، من جهة ، والخصائص الإنفعالية التي جعلت من بعضه فناً عظيماً ، من جهة أخرى . ولهذا فإن النقد الفلسفي يبقى نقداً لا فلسفة ، وإن كان يوظف **الكثير** من مقولات الفلسفة ، وربما مناهجها ، ويدرجها في سياق نسيجه .

عندما يقدم الشعور على تحويل التاريخي إلى جمالي ، وفقاً للمفهوم الشمولي لهذه اللفظة (ومثل هذا التحويل هو ما أقدمت حركة الشعر المقاوم على ممارسته منذ نشوئها حتى اليوم) ، فإنه يجبه خطورة الإنجحار في النسبي أو الخاص ، وخطورة العجز عن معانقة الكلي وتحقيق النموذجي الذي تتحاور فيه عناصر المرحلة لتكشف عن مضمونها ، هذا المضمون الذي

لا يتحقق إلا في تفاعلها داخل إطارها الواقعي . إن الموسيقى الخلابة واللفظة الأنيقة ، أو المتمكنة ، والصورة المرسومة بريشة حاذقة لن تكون ذات نفع كبير في هذا الصدد ، وهي في أحسن الأحوال لن تزيد عن كونها عناصر داعمة أو رافدة للتقنية الفنية العامة ، لأن الأمر يتوقف على شيء آخر لا يكتفي بالفني : إنه معرفة التواصل بين العام والخاص ، أو اكتشاف نقطة المحرق التي يتراكب فيها العام مع الخاص ، ودمج النسبي بالكلي بحيث يغدو كل منهما جزءاً من طبيعة الآخر .

وتزداد المسألة خطورة حين يعمد الفنان إلى النهج الغنائي ليكون وسيلته إلى امتلاك الواقع . فالغنائية ، نظراً لإلغاء هيمنة المسرحي والتشخيصي عن إطارها ، تعرض نفسها للتجريد ، وترغم الشاعر على أن يحقنها بنسبة عالية من الذاتية التي قد لا تحمل من الإنساني قدر ما تحمل من الفردي ، أو لنقل من الخاص ، مما يبعدها عن الكلية ويهيؤها للسقوط . ففي رأينا أن كل غنائية تتوخى أن تؤتى الرفعة ، ينبغي أن تطرح عصرها دون أن تجتزأه من كلية الوجود ، وفي الوقت نفسه ، دون أن تسلبه أياً من الخصائص الجوهرية التي تتحد بها ماهيته ، والتي تجعل منه هذا العصر لا ذاك . هذا من حيث المضمون ، أما من حيث الشكل فإنها تتطلب دراية عفوية ، أو حدسية ، بغنائية اللغة ، وقدرة على الصياغات القادرة على بعث وتحريض الحركة في الوعي . لخص بودلير نظريته الجمالية بقوله : « يتكون الجميل من عنصر لا زمني ثابت ذي طبيعة تتأبى على التحديد بازدياد ، ومن عنصر طرفي نسبي يسعنا أن ننسبه إلى المرحلة . . . » ولعمري ان هذا لينطبق أشد الإنطباق على الشعر الغنائي قبل سواه . فكل غنائية مطالبة ، بالدرجة الأولى ، بلم أبعاد الظواهر الخارجية أو الوقائع واختزالها في أغنية . ولا يمكن أن تؤتى مثل هذه القنية دون أن تتمكن قبل كل شيء من وجدنة الظواهر ، أي دون أن يتمكن الشاعر من امتصاص العالم في ذاته ومن ممارسة هذا العالم على أنه مادة الغناء ، سواء أكان هذا الغناء عندليبياً أم تراجيدياً .

من المألوف أن نقول بأن النمط الغنائي قد هيمن على الشعر المقاوم منذ نشأته في أواسط الستينات ، بعدما تخلص من الخطابية الفضيلة الشاعرية ؛ وكذلك من نقل القول أن هذا النمط لم يزل سائداً حتى اليوم ، على الرغم من محاولات الدرويش في السبعينات لخروج من الإطار الغنائي نحو الترميز والتركيب . إذ الملحوظ أن الشعر المقاوم اليوم يريد أن يحتفظ بالخصيصتين معاً ، لأن القارىء يستطيع أن يرى العناصر الغنائية في قصيدة « طريق دمشق » (وهي أكثر قصائد الدرويش تركيبية) مذابة مع العناصر التركيبية وممازجة وإياها في كل لا ينفصم .

وحتى في المجموعة نفسها – (محاولة رقم ٧) – يجد القارىء قصيدة تحمل عنوان « الخروج من المتوسط »، يمكن النظر إليها على أنها – رغم احتوائها على نسبة عالية من التركيبية – تطور راق لخط الغنائي الذي تحدر إلى الشعر الفلسطيني من مرحلة الستينات. ولنتمعن نسبة التركيبي إلى الغنائي في هذه الأبيات الثلاثة المقتطفة من القصيدة نفسها :

وغزة لا تبيع البرتقال لأنه دمها المعلب . كنت أهرب

من أزقتها ، وأكتب باسمها موتي على جميزة ، فتصير سيدة

وتحمل بي فتى حراً .

وبغض الطرف عما إذا كانت القصيدة – الأغنية الفلسطينية قد انجمرت ، من حيث المضمون ، في محليتها أو تجاوزتها إلى العالمية ، الشيء الذي يعسر على النقد اليوم أن يبت فيه ، فإن انتهاج الغناء سلوكاً جمالياً هو – إن لم يكن فلسفة في ذاته – مؤشر كبير إلى فلسفة تقبع كخلفية لهذا الخط الفني ، الذي تميز عن كل غنائية عربية أخرى بقدرته على صياغة الأغنية من روح المأسوي . ولئن كان السياب هو جذر كل غنائية معاصرة ، فإن في وسعنا أن نخرج الغنائية الفلسطينية من الخط السيابي (رغم اشتراكها معه بالخصائص العامة للشعر العربي المعاصر) عبر تمييزنا لخصيصتين أساسيتين نجدهما محايثتين لشعر السياب : أولاهما أن هذا العملاق يصدر عن فجائعية ذاتية بالدرجة الأولى ، في حين يصدر الشعر المقاوم عن فجائعية تاريخية . وثانيتهما أن السياب شديد الولع بالأسطورة ، وبالأسطورة الأجنبية والعربية معاً ، في حين جذر الشعر المقاوم غنائيته في التراث الشعبي الفلسطيني ، وهو تراث واقعي لا أسطوري ، وتراث حي لا غابر .

وإذا ما صدقنا أن شعر أدونيس يمثل خطاً متمايزاً آخر في الشعر العربي المعاصر (بعد خط السياب أو بجواره)، فان من الأيسر علينا أن نرى التشارق واضحاً بين خط الشعر المقاوم والخط الأدونيسي ، إذ الشعر المقاوم أقرب إلى السياب منه إلى أدونيس . ففي حين انغمس هذا الشاعر في المجردات والتعميات ، وفي تحويل الفلسفة إلى شعر ، وفي حين اتخذ من مقولة الجدل ، بوصفها أشد القوانين عمومية في هذا الكون ، موضوعاً ومعنى لشعره ، دون أن ينظر إلى جزئياتها ، عنيت إلى انطباقاتها على هذا الظرف التاريخي أو ذاك ، فإن الشعر المقاوم قد اتخذ من مقولة التضاد مضموناً له ، ولكنه فهم واستوعب هذا التضاد على أنه تجادل بين الأنا

والآخر ؛ بين هذه الفئة المعينة وتلك . وبذا نجا الشعر المقاوم من المجردات والتعميمات التي تسلبه حقه في أن يكون شعر مقاومة . ولكن ، أما يتجه هذا الشعر شطر الأدونيسية ؟ هذا ما سيجيب عنه الزمن .

لقد حددنا الخصيصة الأساسية التي ميزت الشعر المقاوم عن سواه ، والتي جعلت منه شعراً مقاوماً ، بل وحددت ماهيته ومعناه الشمولي ؛ وهي أن هذا الشعر هو صياغة الأغنية من روح المأسوي التاريخي . ولهذا اعتدت أن أطلق على الشعر الفلسطيني المقاوم اسم الغنائية الفجائعية التي تحيل الفجيعة إلى جمالية تكرز بفراديس سوف تنبت على أنقاض الفاجعة . كما أن مجرد انتهاج التيار الغنائي في الشعر هو فلسفة قائمة في ذاتها ، وهي تتلخص في أن الوجداني هو من طبيعة غنائية ، وان الغناء هو الصورة الأنقى في التعبير عن مشحونات الوجدان وعن انفعال الروح أمام معاناته . ويتأتى نقاؤه من كونه يكاد يكون الشعور المحض بعدما صاغته الوقائع المشخصة . وقد تتلخص هذه الفلسفة كذلك في أن الغناء أقدر من سواه على وجدنة الأحاسيس وتفاعلات الوعي مع واقعه . بل ونحن نملك اللاهاب إلى أن الغناء هو أول انفعال بدائي في ازاء الوقائع . وأكبر دليل على صحة بدائيته هو أن الحيوانات والطيور تعبر عما بها من لذة ونكبة بأصواتها الحنينية ذات الجوهر الغنائي أو القريب من الغناء البشري . هذا فضلا عن أن الفن الغنائي لدى الأقوام البدائية ، بل ولدى الفلاح العربي أيضاً ، هو أكثر الفنون الشعبية رواجاً . ففي حين تقوم الشعوب الأرقى بتطوير الرقص والموسيقى والرسم والمسرح وغيرها من الفنون ، فان الشعوب المتخلفة ونصف المتخلفة أشد تمسكاً واكتفاء بالغناء ، وان لم يكن هذا الفن هو الحالة الطاغية (أو الوحيدة) على جملة فنونها . وفي حين تفتح الرواية والمسرحية الباب على مصراعيه أمام العقلانية والذهنية ، بالإضافة إلى الحوار والتشخيص فان الغنائية تخسر الكثير من شاعريتها (بل وقد يسقط عنها العنصر الغنائي) عندما تلجأ إلى العقلانية . وجيز القول أن السمة البدائية للغناء تجعله أكثر صدقاً في العاطفة وأكثر تحسساً للواقع ، وأبعد عن الافتعال والابتذال . وحين التزم الشاعر المقاوم بهذه النهاجية في التعبير ، إنما كان أقرب إلى واقعه وأصدق إلى وجدنة مشاعره . ولما كانت كل أغنية هي رؤية للعالم ، من رؤية الخاص ، أو الموضعي ، وذلك بسبب من كون الوعي عاجزاً عن الإحاطة بالكلي إلا عبر الجزئي ، وبالكوني إلا من خلال المحلي ، فان الشاعر المقاوم كان يحيل العالم بأسره إلى فجيعة ، إذ هو حين يقدم المأساة على أنها هنا ، لا يعوزه أن يراها على أنها هناك ، لانه عبر مأساته يستطيع أن يرى مأساة الإنسانية . يقول أحمد دحبور :

رأينا الصبر في العجوز يمحو ويختط بلاداً له

على ورق النقد ،

ويقول :

المجد لكوكبنا الإنسان . . فهذا العالم حي .

ولعل في جذور هذه الغنائية تكمن حقيقة فحواها أن المأسوي هو السقوط نتيجة التناحر الدموي القائم بين الكيانات التاريخية ، ولكن البعث ضرورة ، بل وربما حتمية ، نتيجة التصاول الدموي نفسه . فالتاريخ التطبيقي هو ما يفرض ذاته على الشاعر المقاوم .

* * *

تقوم نفسانية الشعر الغنائي على مبدأ أساسي فحواه ملغمة العاطفي بالخيال (المنفتح على أبعاد شتى من التصورات والرموز الشفافة) عبر لغة حلمية النمط ، وإيقاعات ذات طبيعة سيالة . ولكن الأساس الأسبق في نفسانية الغناء هو أن الأغنية - عاملة كجسد واحد لا تنفصم عناصره - تخاطب الوجدان لا العقل . وكلما أوغلت القصيدة في الوجدانية كلما حققت خصيصتها الغنائية ، وكلما فارقت هذه الوجدانية واستعنت في المخيلة كلما نأت بنفسها عن الغنائية وانتقلت إلى مضمار الشعر - الفكر . إن الذهني لا يمكن أن يغدو غنائياً إلا إذا أوتي موهبة فائقة تملك أن تحيله إلى عواطف ومشاعر ينسجها خيال متفوق . وبناء على هذا ، يمكن القول بأن الغنائي الخالص هو ما يملك أن يستفز الأعماق ويفعل فيها لأنه كال يكتفي بذاته للانحلال في تلك الأعماق . ويصدر عن هذا كذلك ما خلاصته أن رعشة الإنفعال هي الخصيصة الأساسية لكل غنائية ناجحة ، وهي ما أراها سمة لكل من شعر لوركا وناظم حكمت ، مثلما هي سمة للكثير من شعر الدرويش ، ومعظم شعر السياب . وقد لا أزوغ عن سمت الصواب إذا ما اتخذتها معياراً للقيمة (المعيار الأول وليس الأخير) نقيس عليه كل شعر غنائي .

وإذا ما حاولنا أن ننظر في نفسانية الأغنية عند الدرويش ، فان أول ما نلمسه هو ان هذه الأغنية تطلق عنان القوى النفسية الهاجعة وتوقظها من سباتها ، لأن هذه الأغنية تختزن سلسلة عديدة الأصداء والأشعاعات من رعشات الانفعال الوجداني . أقول سلسلة من حيث أن كل صورة فيها تفتح مغلاقاً خاصاً من أبواب النفس وشريحة أخرى من شرائحها . (وبودي أن أشير إلى أن هذا الرأي لا يصدق إلا على ما كان ناجحاً من شعر الدرويش وحسب) . وهذا يعني أن اشعاعات القصيدة تواظب على اختراق طبقات الأنا الواحدة إثر الأخرى ، وكلما

كانت هذه الإشعاعات أكثر قدرة على النفاذ ، كلما استطاعت أن ترود بقاعاً جديدة لم يسبق لشيء آخر ان ارتادها . وبقدر ماتختزن هذه الاشعاعات من طبقات وشرائح نفسية (الأمر الذي يتوقف على ما أودع فيها من انفعال ، وعلى عمق وصدق هذا الانفعال) بقدر ما تستطيع أن تحرر من طاقات ، وبالتالي بقدر ماتملك ان تستولي علينا وتخضعنا لسلطانها . بيد أن جبروت القصيدة ، سواء أكانت أغنية أم لم تكن ، لايتوقف على طاقتها وحدها ، بل هو يتوقف على طاقات المتلقي أيضاً . عنيت أن تواصلنا معها يتحدد بكثافة الكتلة العاطفية في الأنا . فلئن كانت الأنا متلبدة بمنعكسات بعيدة عن منطويات القصيدة ، حتى وان كانت أقل قرباً من موضوع القصيدة ومعناها ، فان القصيدة تغدو أقل قدرة على الاستثارة واطلاق الامكانيات في المتلقي . ولهذا السبب ، كان الفلسطينيون هم أقدر الناس على فهم الشعر المقاوم ، مع أن هذا لاينفي قدرة الآخرين على الاستجابة لهذا الشعر .

ويسفر عن هذا ، لدى اصدار أحكام القيمة على شعر درويش وسواه من شعراء المقاومة ، أن الناقد الفلسطيني قد لايكون موضوعياً إلى الحد الكافي لمنعه من السقوط في الذاتية . وهذا لايعني أن يترك الناقد الفلسطيني أحكام القيمة لسواه من النقاد ، ولكن فليحذر من اللاموضوعية ، لأن الانزلاق سهل في هذا المضمار . فالحق أننا نحكم على جودة قصيدة متأثرين بمدى ما أطلقته فينا من شحنات وتيارات انفعالية نتيجة لمدى تذوب معانيها (ربما سلفاً) في خلايا الروح . ولما كان كل فلسطيني ذا تهيئة عالية لاستقبال الشعر المقاوم ، لمجرد كونه يتحدث عن الكارثة ، فان من الحتمي أن تلاقي القصيدة المقاومة ، حتى في الكثير من حالات انحطاطها ، شيئاً ، أو ربما كثيراً ، من الاستحسان والقبول .

وأياً ما كان الشأن ، فان الدرويش يعرف ، في مرات ليست بالقليلة ، كيف يحول الفجيعة إلى غناء ، ويعرف كيف يختزن أبعاد هذه الفجيعة إلى ذرة مكثفة تكثيفاً شبه شمولي أو كلي . والأهم من ذلك أنه يعرف كيف ينقلنا في غضون هنيهة من حالة المألوف إلى حالة الادراك الشمولي الوامض لامتدادات الفجيعة ، بحيث نملك أن نلمها كلها في ومضة . انه يقدر في كثير من الأحيان ان يجعلك تعيش حالة شعب خلال ستين سنة في غضون هنيهة واحدة ، أي في صورة واحدة أو بيت شعر واحد ، وفي قصيدة ناجحة على الأقل . فالصورة لديه طاقة شعورية هائلة . وهذه هي أهم خصائصه الفنية أو الشكلية .

ولعل الخصيصة المضمونية الأساسية في شعره (وهي مايمكن توسيعها لتشمل الشعر المقاوم كله أو معظمه ، على الأقل) ، فهي أن الأغنية عنده لحظة من لحظات التواصل المطلق

مع الوجود بوصفه امكانية سعادة ، ودفقة من دفقات الاحتجاج المطلق على الوجود بوصفه عدواناً . ولذا فهي حالة واضحة من حالات شمولية الاستيعاب ومطلقية حقن الوعي بالواقع . فالمفردات الغنائية البسيطة تحمل ، لا المضمون الجمالي وحده ، بل فلسفة شعورية متكاملة . انه حين يكتب الأغنية الناجحة انما يكتب الوجود .

واذا ما انتقلنا إلى بعض الأسماء اللامعة وشبه اللامعة في الشعر المقاوم (ولئن غضضنا الطرف عن بعض الشعراء فان ذلك لايعني غضاً لقدرهم ، بقدر ما يعني أن هذه المقالة الصغيرة لاتتسع للجميع) وجدنا – والحق يقال – أن توفيق زياد هو واحد من أقدم اساتذة الغنائية في حركة شعر المقاومة . وربما نحط هذا الرجل حقه في حسبانه من بين أول مؤسسي الأغنية الناجحة في تيار الغنائية الفلسطينية. ومن كان يملك أدنى استرابة في صدق هذه الموضوعة ، فاني اشير له باصبعي إلى « رجوعيات » ، التي كتبها عام ١٩٦٦ ، والى قصيدة « على جذع نخلة » ، التي ترقى إلى العام نفسه . يقول توفيق :

أقطف من نهر مجرتكم نجمة .

ولكنه يقول :

الارض تدور / دولاب التاريخ يدور / لاشيء يسد طريق النور .

ولكننا نلاحظ على هذا المقتطف أنه أسير القافية التي قلما تجيء رتيبة دون أن ترافقها رتابة الموسيقى . وفضلا عن ذلك ، فان معظم شعر توفيق ضحل العاطفة وباهت الصور .

أما شعر سميح القاسم فيمكن حشره في قطاعين كبيرين : شعر سردي الطابع ، يخرج عن دائرة بحثنا على الرغم مما فيه من غنائية مباطنة ؛ وشعر غنائي قلما يقبل أن يبير بمعيار رعشة الانفعال . ولكن ما يعجبني فيه هو تلك النزعة القومية البلقاء . وهو يندر أن تخونه قواه الغنائية حين يتعامل مع هذه النزعة . ولهذا نجد قصيدته « هكذا » من بين أروع قصائده .

يندر أن تقع على غنائية ناجحة وموصلة في شعر معين بسيسو . وحين ينجح شعره فانه يكون أقرب إلى الشعر الفكري منه إلى الشعر الغنائي . أما خالد أبو خالد فأحترم فيـــه نزوعه نحو العصامية ونحو الحفاظ على نمط خاص به ، وان كان لم يثبت شاعريته حتى الآن إلا في عدد قليل من قصائده. ومع أن الطابع المميز لشعر أحمد دحبور هو الغنائية التي تحقق حداً لابأس به من النجاح (وينتشر هذا الحد على معظم قصائده) ، فان المتمعن في شعره يراوده احساس بأن لغة هذا الشعر ، وهي لغة شاعرية حقاً ، لا سيما في انتاجه المتأخر ،

ليس له كبير فضل في انتقائها وصياغتها ، إذ أن قسماً من هذه اللغة متأثر ببعض الشعراء الأكثر اخضاعاً للفظة .

حين قرأت قصيدة « باجس أبو عطوان ... » لأول مرة (وهي لعز الدين المناصرة الذي لم أقرأ له كثيراً من قبل) أحسست بأنه ينقصها شيء ما لتصبح شعراً عظيماً . على شعر الرثاء ، الذي أصبح اليوم يدمج المرثي بقبضيته ، أن يحقق أحد أمرين (أو الأمرين معاً) كيما يحقق الرفعة : إما ان يدخلنا في محراب قدساني ، أي أن يحيطنا بالجلال في حضرة الموت ، أو أن يثير فينا الحماسة لقضية المرثي . وهذان العنصران لا توفرهما القصيدة الا بنسبة ليست بالكبيرة . والأهم من ذلك ، أنني حين تساءلت عن سر عدم الرفعة في هذه القصيدة ، فقـــد أجبت نفسي بأنها تنقصها رعشة الانفعال. فالحق أنني مدين لتلك القصيدة في استخلاص هذا المعيار الذي اعتبر به الشعر الغنائي ، وفي اتخاذي له أداة أولى لاصدار احكام القيمة .

* * *

لقد زعمنا للتو أن التضاد التاريخي بين الأنا والآخر هو ما يمثل الجوهر في فلسفة الأغنية المقاومة ، بل وربما في فلسفة الشعر المقاوم كله ، من حيث أن هذا الشعر ، في معظمه ، هو من حقل الغنائية . كما زعمنا أن محمود درويش حين يكتب القصيدة الناجحة انما يكتب الوجود . دعنا ، إذن ، نأخذ احدى القصائد فندرسها لتكون مثالا على الغنائية الناجحة ، لافي شعر الدرويش وحده ، بل في الشعر المقاوم كله . وسأختار قصيدة « القتيل رقم ١٨ » لمحمود درويش ، اقتطفها من ديوانه آخر الليل . ولدى التساؤل عن علة اختياري لهذه القصيدة ، فانني افصح عن تفاعلي معها إلى حد بعيد ، الأمر الذي من شأنه أن يقود إلى مزلق اللاموضوعية . ولكن ، لنقم قبل كل شيء بنقل كلمات القصيدة ، دون أن ننسى أنها ليست سوى الجزء الرابع من قصيدة كبيرة تحمل عنوان « أزهار الدم » ، وموضوعها مجزرة كفر قاسم :

غابة الزيتون كانت مرة خضراء
كانت . . والسماء
غابة زرقاء . كانت ياحبيبي
ما الذي غيرها هذا المساء ؟

* * *

أوقفوا سيارة العمال في منعطف الدرب
وكانوا هادئين
واداروها إلى الشرق . . وكانوا هادئين

* * *

كان قلبي مرة عصفورة زرقاء . . ياعش حبيبي
ومناديلك عندي ، كلها بيضاء ، كانت ياحبيبي
ما الذي لطخها هذا المساء ؟
انا لا أفهم شيئاً ياحبيبي

* * *

أوقفوا سيارة العمال في منعطف الدرب
وكانوا هادئين
وأداروها إلى الشرق . . وكانوا هادئين

* * *

لك مني كل شيء
لك ظـــــل ، لك ضوء
خاتم العرس ، وما شئت
وحاكورة زيتون وتين
وسآتيك كـــما في كل ليلة
أدخل الشباك ، في الحلم ، وأرمي لك فلة
لاتلمني إن تأخرت قليلا
انهم قد أوقفوني (١) .

غابة الزيتون كانت دائمـــــاً خضراء

(١) الفراغ التالي والفاصل بين هذا البيت والذي يليه هو من إحداثي أنا (يوسف) .

كانت ياحبيبي .
ان خمسين ضحيـــــة
جعلتها في الغروب . .
بركـــة حمراء . . خمسين ضحيـــة
يا حبيبي . . لاتلمني . .
قتلوني . . قتلوني . .
قتلوني . .

لست أظن أن قصيدة الشاعر اليهودي حايم نحمان بياليك ، « عيشيني » ، التي تصف المذابح اليهودية ، هي أقدر على التعبير عن فجائع اليهود من هذه القصيدة في تعبيرها عـــن فجائع الفلسطينيين .

أرى أن كل تحليل لعمل أدبي ما ينبغي أن ينطلق من فهم النهاجية التي يتم سير تناسج هذا العمل وفقاً لها . والحقيقة أن حركة هذا العمل ليست معقدة ، إذ أن المنهج الفكري يقوم على مبدأ الصدم التالي : طرح لوحة عقلانية تتلوها ، أو تواجهها ، لوحة «(أو موقف) لاعقلانية . واليك هذه المواقف أو اللوحات :

١ – الغابتان الخضراء والزرقاء .

٢ – الجريمـــــة .

٣ – العلاقة الغزلية بين المتكلمة وحبيبها .

٤ – الجريمـــــة .

٥ – المثابرة على الحب حتى الموت وزيارة المحبوب ، ولو في حلم .

٦ – الجريمة . وهنا تتكشف هذه الجريمة بكامل أبعادها الأساسية : « خمسين ضحية » ، « بركة حمراء » ، « قتلوني » .

وإذا كانت القصيدة تبدأ بتقديم رسم خلاب لغابة الزيتون ، وللغابة الزرقاء ، السماء ، فانها تنذر بالفجائعي من خلال كلمة تقع في قلب الصورة ، وتتردد فيها ثلاث مرات ، فتحال الحقيقة إلى الغابر أو إلى العدم . وهذه هي لفظة « كانت » التي تتعزز بلفظة « مرة » . ان التناقض يقيم في قلب الأشياء . ولعل خير ما يشير إلى نهاجية التضاد الصدامي التي اتبعها

الشاعر في نسج القصيدة هو أن هذه الأغنية قد بدأت بالغابة الخضراء ولكنها انتهت بهذا البيت الذي يتكون من كلمة واحدة تتردد ثلاث مرات : قتلوني . . قتلوني . . قتلوني . . ، وربما تعزز لدينا فهم هذه النهاجية الضدية حين نعلم أن قصيدة « أزهار الدم » (التي تعد « القتيل رقم ١٨ » جزأها الرابع) تبدأ هي الأخرى بصورة غابة الزيتون وتنتهي بهذا البيت : « ووصية الدم تستغيث بأن نقاوم ، أن نقاوم . . » .

وفضلا عن ذلك ، هنالك أربعة ألوان في القصيدة : الأخضر والأزرق والأبيض والأحمر . ولا ريب في أن الثلاثة الأولى منها (الخير والحرية والطهارة) تقف في وجه اللون الرابع (الجريمة) . ومما هو واضح كذلك أن هنالك علائق متغيرة وعلاقة واحدة ثابتة ، هي الجريمة . ولعله ليس من قبيل الصدفة أن تقف ثلاثة ألوان متنوعة في مواجهة لون واحد ، وأن تقف ، في الوقت نفسه ، ثلاث علائق (او لوحات او مواقف) متنوعة ومتحركة في وجه علاقة واحدة لامتغيرة . وكما أن الألوان الثلاثة (الأخضر والأزرق والأبيض) هي ، في القصيدة ، ذات ماهية واحدة (الحياة) ، فان المواقف الثلاثة (في الوقت عينه) هي الأخرى ذات ماهية واحدة ، بل تحمل الماهية نفسها (الحياة) ، في حين يحمل اللون الاحمر جوهر الجريمة ذاته . إن الألوان الثلاثة تتطابق ، إذن ، مع المواقف الثلاثة ، وكذلك يتطابق اللون الرابع مع الموقف الرابع . والحقيقة ان هذه التوافقات ليست مجانية ولا مجرد صدفة ، ولا هي أمر زائد عديم المعنى ، بل هي في الحقيقة التقنية الشكلية الحاملة لفلسفة القصيدة في داخلها . وهنا نلمس تلغم الشكل مع المضمون . إن المنهج الفكري للقصيدة وهو منهجها الشكلي عينه : منطقية الحياة والحب والخصوبة والحرية تجبه لامنطقية الجريمة .

وعلينا كذلك أن نلتفت الى الصلة بين التين والزيتون والغابة والخضرة ، التي تتردد بكثرة في القصيدة ، وبين « العمال » الذين أوقفت سياراتهم . ان غابة الزيتون هي العمال أنفسهم ، اذ الانسان في رأي ماركس « هو مايعمل » . وحين قام الشر بقتل العمال باسلوب يشبه أساليب « رعاة البقر » الذين يقتلون وهم يحتسون الوسكي ، انما قام بقتل الخضرة والحياة . انهم ، اذن ، مدانون ، لا باللاعقلانية وحدها ، بل وباجتثاث الحياة من جذورها فلم يكن صدفة ، إذن ، أن يبدأ التفجع على العمال بتقديم رسم لغابة خضراء . انها خير وسيلة للادانة . ومن أجل هذه الادانة فقد رويت القصيدة بضمير المتكلم ، لأن هذا المتكلم شاهد على الجريمة ، وهو القتيل والشاهد معا . فما من سبيل امام الخصم لانكار فعلته . ان غايـــة

القصيدة ، وغاية الشعر المقاوم بعامة ، هي ممارسة الادانة على الآخر وتقديمه إلى محكمة الضمير ودم الضحية عالق بيديه .

ولا يكمن التضاد في سير القصيدة وحده ، بل هو يقيم حتى في الصورة الواحدة . فاذا ما أردنا ان نفتت الصورة الأولى إلى عناصرها الأساسية ، عناصرها اللغوية التي تشكل جماع هيكلها ، فاننا نرى قابليتها للارتداد إلى هذه المكونات :

١ – غابة الزيتون
٢ – الغابة الزرقاء
٣ – كانت مرة
٤ – كانت يا حبيبي .

تتراكم هذه العناصر متتالية لتشكل بنيان الصورة . ولكن في حين يتعين حد الصورة بجزئين لها طبيعة السعادة (« غابة الزيتون ... يا حبيبي ») فان في قلبها يقيم نفي هذه السعادة . ويتمثل هذا النفي بكلمة « كانت » التي تتردد ثلاث مرات في اللوحة لتؤكد حضورها وقوة تهديمها . غير أن التجادل بين السعادة ونفي السعادة يمكن أن يرى بالعين المجردة من خلال لوحة الغابة الزرقاء التي تحجز بين « كانت » الثانية والثالثة .

ولنأخذ هذين البيتين كمثال آخر :

ومناديلك عندي ، كلها بيضاء ، كانت يا حبيبي
ما الذي لطخها هذا المساء ؟

تضم اللوحة هنا لحظتين متضادتين ومصدومتين الواحدة بالأخرى ، بحيث تنفي الثانية الأولى وتحل محلها . ففي حين تشير كلمة « بيضاء » إلى الوجود كامكان سعادة ، من جهة ، وكتحقق سعادة ، من جهة أخرى (بدليل لفظة « كانت » التي تلحق لفظة « بيضاء » مباشرة) ، فان كلمة « لطخها » تقلب الأمور رأساً على عقب ، لتدخل إلى الصورة عنصر الشر المتغلغل في خلايا الوجود . ويمثل هذه الكلمات الغنائية ذات الطابع الحلمي ، وذات القدرة على الاختلاف ، يملك الشاعر أن ينقل الينا فلسفة وجدانية عميقة هي جوهر الأغنية ، وهي السر في التأثير علينا ودفعنا نحو الانفعال بالقصيدة . فلاتوجد الفاظ أساسية محايدة في القصيدة ، إذ الألفاظ – الركائز متحازة إما إلى هذا الطرف أو إلى ذاك من طرفي التغاير .

ومما هو باد بجلاء أن أحد طرفي التناقض في هذه القصيدة لاتتحدد معالمه كتشخص لكينونة معينة ، ولكنه فعال في التاريخ – ولو سلباً – إلى حد يجعل من الفعل السالب ماهية له . ففي حين يأخذ الآخر كامل أبعاد تحققه «(كفزو) في الواقع المعاش ، فان الشاعر يحاول اعدام هذا الآخر من خلال طرحه في القصيدة دون تحديده : « أوقفوا سيارة العمال » ، حرف الواو يمثل الآخر ، أما الأنا فشديدة التعين عبر سيارة العمال . ان في هذا محاولة لاشباع رغبة مقهورة تستهدف تشخيص الأنا واعدام الآخر ، استلابه هوية وجوده ككوة قامعة . فالقصيدة تسخر اعظم الخصائص النفسية للحلم ، عنيت النقل أو التحويل ، إذ هي تنقل بعض صفات كل من الطرفين المتغايرين إلى الطرف الآخر .

لم نزل حتى الآن نتعامل مع المستوى – السطح للقصيدة . واذا ما حاولنا النزول إلى المستوى – العمق كان علينا بادىء ذي بدء أن نلاحظ ما خلاصته أن القصيدة تبخر الزمن على الرغم من تعاملها مع استحالات الواقع أو استقلاباته . فالعلاقة « كانت – أصبحت » التي تنطوي عليها القصيدة ، لاتعكس الزمن الافقي على الاطلاق ، بل هي تطرح كما لو كانت قانوناً للوجود . ولا تعني الأفعال الماضية الكثيرة التردد في القصيدة (كانت ، غيرها ، أوقفوا ، كانوا ، أداروها ، كان ، لطخها ، أوقفوني ، جعلتها ، قتلوني) أن الزمن مطروح طرحاً رئيسياً ، بقدر ما تعني أن الجريمة قد حدثت فعلا ، وأن الخصم مدان حقاً ولا مجال له للتنصل من اثمه . والغرض الأساسي من تبخير الزمن هو تقديم رغبة ثابتة في لاشعور الشاعر ، أو تقديم تصور يكمن بعمق في أعماقه .

ولئن حاولنا النظر إلى النص على أنه مجموعة صلات تحيل إلى بعضها بعضاً ، نجد أننا إذا كنا قد وصلنا إلى صفة من صفات الحلم في القصيدة (هي النقل أو التحويل) ، فان في ميسورنا الكشف عن صفة أساسية أخرى (وفقاً لفرويد) ، وهي التكثيف . ان تصوراً أساسياً يتكثف هنا ويتنكر خلف حجب النص ، وطبقاً لمبدأ التواري . وهذا التصور هو ما يمكن أن نبلغه عبر البحث عن البنية في القصيدة . لنلاحظ منذ المنطلق أن الأبيات الثلاثة الأولى من المقطع الأول تطرح رونق الحياة وبهاءها (عبر صورة الغابتين ، ولا سيما اللون الأخضر لغابة الزيتون) ثم ما تبرح أن تشير إلى موتها . بل تقدم القصيدة الموت والحياة في البيت الأول نفسه (كانت خضراء) . وما يلبث المقطع الثاني أن يفصح عن هذا الموت صراحة . ثم يمثل المقطع الثالث عودة إلى الحياة التي كانت قبل الموت ، ولكنه ما يعتم حتى يشير إلى الموت من جديد ممهداً السبيل أمام المقطع الرابع الذي هو تكرار أمين للمقطع الثاني وعودة إلى الموت من جديد . ويأتي المقطع الخامس على صورة انبعاث ضمني من الموت عبر

إيحاءات جنسية . وأخيراً يختتم المقطع السادس القصيدة بصورة الموت . وبهذا تكون الأغنية كلها قد بدأت بالحياة وانتهت بالموت ، بل تكون قد مثلت سلسلة من تناوبات الحياة والموت .

إذن ، إن العلاقة حياة – موت (التي تعادل العلاقة « كانت – أصبحت ») ، تمتد على جملة القصيدة . ولكن تصور التناوب بين الموت والحياة ليس مجانياً ، ولا هو عديم الجذور الواقعية ، إذ هو يخفي رغبة مكثفة تنزع نحو استيلاد الأنا المقتولة على يد الآخر ، أو قل تتجه نحو بعث شعب أعدمه الآخر ، أعدمه كشعب ، أي من حيث هو كينونة تاريخية أو سياسية ، على الأقل . ومن هنا لم يكن تهويماً أو ثرثرة أن تعد بطلة « القتيل رقم ١٨ » بالمجيء إلى حبيبها كما اعتادت أن تجيء في السابق . ما الذي يعنيه هذا الوعد ؟ أن تبعث من مرقدها حية ترزق ، أو أن تعود لتمارس الحياة من جديد ، وأن تمارس فعل الحياة الأساسي ، فعل الحياة المولد للحياة : الحب . وهي بذلك تكثف حلم الشاعر ببعث شعب تحول إلى « بركة حمراء » ، هذا الحلم الذي يرقد في أعماق اللاشعور . ان الخصيصة الثالثة للحلم ، الالماع ، هي التي تلوح من بعيد بهذه الرغبة ، وبالتالي تبثها إلى النور . ففي داخل هذه الطبقة من طبقات الرمز تلتغم الرغبات الشبقية للشاعر ، أي أنها تتمرأى في رمزية الانبعاث ، أو تتوارى ضمن ألياف هذه الرمزية . فبينما تعد المتحدثة أن تأتي إلى حبيبها « كما في كل ليلة » ، فانها تكشف عن الرغبة في تروية الليبدو المقموع . وهذا القمع الليبدي يكافيء تماماً القمع الحياتي (الموت أو القتل) الذي يتعرض له شعب . والحقيقة أن رغبة الارتواء الجنسي وصورة البعث تتوحدان في هوية واحدة ، إذ البعث ولادة ، والجنس سبيل إلى الولادة . ولهذا أكثر الشاعر ، في المقطع الانبعاثي ، من العبارات الجنسية التي تحمل الكثير من الالماعية ، بل هي تبلغ حد الصراحة في « خاتم العرس » ، وفي المجيء إلى المحبوب ليلا . ان هذا المقطع يخفي تحته رغبتين هما وجهان لحقيقة واحدة : البعث والجنس . وهذه الحقيقة هي الحيـــاة .

إن هذا المستوى – العمق للقصيدة لا ينفي الحقيقة التي ابداها المستوى – السطح ، بـل هو يعززها ويؤكد وجودها : مقولة التضاد هي نقطة المركز في القصيدة الغنائية المقاومة ، وهي بالتالي البؤرة التي تشع المحصول الفلسفي لهذه القصيدة . ولذا جاءت اللغة حاملة لهـذا

التضاد وعاكسة له بكل جلاء . ففي حين يبدو على ظاهر القصيدة أن المتكلمة ذاهبة لممارسة فعل الحب لتواجه بدلا عنه البغضاء والجريمة ، وبينما هي لاتفهم شيئاً مما يحدث ، فتشير بذلك إلى براءتها التي تواجه الاثم ، وفي حين ترى ذاتها كعصفورة زرقاء تبحث عن عش الحبيب (لاحظ الجمالية والانفعالية اللتين تبعثها عبارة «ياعش حبيبي» بسبب من وقوعها بعد صورة العصفورة الزرقاء) ، لتلقي عوضاً عنه « البركة الحمراء » ، بينما تتم هذه التناقضات كلها على السطح ، فان تناقضاً جوهرياً يجري في الأعماق ، وهو تناوب الوجود بين الموت والحياة ، هذا التناوب الذي يعكس رغبة الشاعر في البعث .

وإذا كان الشاعر بمواجهته لبركة الدم بغابة الزيتون قد صور الجزئي أو المحلي ، فانه حين صادم الجريمة بالحب ، لم يتمكن من موضعة الذات الإنسانية وإدراك صلاتها بموضوعها فحسب ، بل تمكن من اختراق الجزئي (الفلسطيني) إلى الكلي (الإنساني) لأنـــه وظف ما يشكل أهم عنصر في ماهية الإنسان (الحب) ، لا كغاية نهائية لبطله « القتيل رقم١٨ » فحسب ، بل وكقانون انساني شمولي ثابت . ان العالم يمتع من التهاوي بطرح الحب كبديل عن الجريمة ، وكذلك هو يبقى عالماً جديداً بأن يماش طالما أن الإنسان يقتل فيه ويظل دائباً على الحب ، أي مثابراً على الحياة . مثل هذا الموقف ينطوي على وعد بمصير فردوسي تنتفي فيه الجريمة ، وما من شيء يبقى سوى المحبة . وحتى لو نظر الى هذه الفلسفة على أنها حلميــة الطابع ، فانها تبقى الانموذج المحتذى ، والمثال الذي ينشده الإنسان كبغية ، لانه يشكل حالة الخلاص .

ترى ، ما الذي يؤمن لهذه القصيدة العظمة ؟ باختصار شديد ، إنها رعشة الإنفعال التي تقيم في الغالب داخل كل فجائعية صادقة العاطفة ومصاغة ضمن أطر شكلية تتميز فنيتها بالتقنية الشفافة والمركبة في آن معاً . هذا فضلا عن مواءمة الشكل للمضمون ، وفضلا عن التصوير الرائع والموسيقى المنسابة بهدوء لتناسب جنائزية الأغنية .

وبودي أن أختتم هذه العجالة بتبيان ما فحواه أن الخصيصة الفنية الأساسية للقصيدة الغنائية هي أنها (أي القصيدة) تفرغ كامل مخزونها السطحي دفعة واحدة . وبما هي كذلك فإن غزارة الدفق المضموني تغدو وسيلة الهيمنة وبسط الذات على المتلقي . ففي حين تتفتح القصيدة المركبة والقصيدة الدرامية شيئاً فشيئاً ، وعبر تراكمات كثيفة من التحليلات التي تحتاج إلى تعقل يكد الذهن ويضيع على القصيدة الكثير من طلاوتها وورونقها ، فإن القصيدة

الغنائية ، باعتمادها على الدفق المتلاحق منذ الاستهلال وحتى الختام ، تضع روح المتلقي في نشوة دائمة ، لأنها تسلم قيادها وتهب ما فيها دون تمنع أو بخل بما تحمله . وبينما تحتاج القصيدة الرمزية والدرامية إلى قراءة متعددة المستويات ، أو متكثرة الأعماق ، فان القصيدة الغنائية لا تحتاج إلى أكثر من قراءة الظاهر ، بحيث تغدو القراءات التحتانية نفلا أو أمراً ثانوياً ، لأن ما تريد قوله يظهر على السطح ، ولأن كل قراءة تحتانية لها ليست أكثر من تعزيز للقراءة السطحية . ولهذا السبب عينه أحرز شعراء المقاومة القادرون على الغناء ، ولا سيما الدرويش ، جماهيرية واسعة الانتشار .

الدكتور محمد الزايد

فلسطين

رؤية مستقبلية

برهان الدم .. برهان العقل

لا يزعم التحليل الآتي بأنه أكثر من فرضية مفتوحة لـ قضية إنسانية ، قائمة ، حية ، نابضة في مجرى تاريخ سياسة العصر ومشكلاته . . وسوف تبقى هذه « القضية » حاضرة بحضور إشتراطاتها وأسبابها . . ولأن التحليل « فرضية » فهو « محاولة » لتمثل إحدى مشكلات الإنسان العربي المعاصرة .

قبل ولوج التحليل إلى بنية العلاقة بين « القضية » وفرضية « الرؤية » لا بد له من تعريف ماهية الرؤية تعريفاً إحتمالياً يحدد الماهية الاحتمالية لمرتكز التحليل منهجياًوبالتالي مشروعية الفرضية عقلانياً ، أو كيف يتأتى للرؤية المستقبلية تقديم مبرراتها كأساس منهجي لتحليل فلسفي يعيد تشكيل معطيات تأريخية .

ماالمستقبلية ؟

كتعريف بدئي . . . : المستقبلية وقفة في – المستقبل مدخلا نحو – الحاضر . . أو هي . . إعتماد المستقبل اللاواقعية التي لم تحدث بعد واقعاً لتأسيس واقعات حدثت داخل حاضر مضارع معطى .

أو هي : إعتماد اللامعطى أساساً لإنشاء المعطى والتعامل معه .

فهل هذا ممكن ؟

سوف يلجأ التحليل إلى منطق برهان العكس وصولا في بحثه عن الإمكان الواقعي لما ليس واقعاً بعد . . تعبير ثان ، اكتشاف نقطة الزيف التي يعتمدها خصوم المستقبلية أساساً لنقدها نقداً سلبياً إلغائياً .

يفرض اللامستقبليون « قطيعة » بين اللامعطى والمعطى ، الكائن وما سوف يكون ، الواقع والإمكان ، الحاضر والمضارع المرفوع . . بالتالي يصبح كل تجاوز تخيلا إيهامياً يتصف بالضبابية السرابية اللاواقعية . . لأن الوعي الإنساني مرتهن بوقائعية الحاضر الذي يشكل مانعاً حدياً يطوق إستقراءاته .

ينطوي هذا التصور القطعي للرؤية الحاضرية (من الحاضر) على ضلالة عقلية تعكس منطقاً سكونياً لاستيعاب وقائع العالم وفهم أحداث الإنسان وفعله – فيه ، مما يجعله خارج دائرة تمثل ممكنات الحاضر ذاته التي تقود صيرورتها إلى وقائعية المستقبل . بتفصيل أكثر نفاذاً . . يعكس الحامل العقلاني التصور القطعي فكراً انعزالياً (من العزل . . المادة العازلة كيميائياً هي مانع التفاعل بين طرفين) يقطع جدول صيرورة الزمان والمكان والإنسان ويسكنها :

– الزمان . . ماض ، أزلي .

– المكان . . أنموذج كان .

– الإنسان . . صورة هبطت ، منذ الأزل ، فجأة إلى العالم .

– المستقبل . . رجعة مرسومة على « لوح » يتعالى فوق صيرورة التغير . . خارطة القدر . بالتالي المستقبل إعادة لا استعادة ، تكرار لا خلق .

الرؤية القطعية تمثيلية – تماثلية لا تمثلية . والفارق الكيفي بين المستقبليين والحاضريين هو فارق كيفي بين التمثل والتمثيل .

أليست هذه التصورات هي الحامل البنيوي لنظريات المطلق في التأريخ والثقافة و اللاهوت والحضارة والإنسان ؟

كل معتقدية تتخذ من « الماضي » أنموذجاً معيارياً مطلقاً لحاضرها ومستقبلها ، وجوداً وفكراً ، هي فرضية رجعية (من الرجوع والرجعة) بالضرورة .

إذا اقترب التحليل من بنية المستقبلية يجد أن ماهيتها ك – رؤية أمامية ، تنطلق من حاضر واهن مهما ابتعدت في مستقبليتها وحلقت في تخييلاتها . لأن المفكر المستقبلي يفعل إستناداً إلى مفردات عصره وواقعه ، أي بتوسط محمولاته التأريخية والتاريخية مهما تبدت رؤاه مفرقة في لا واقعيتها وخيالاتها . فالإنسان لا يخرج عن عصره ؛ والفكرة لا تتخطى زمنها إلا من حيث هي نبوءة . . والمستقبلية دلالياً هي نبوءة . . ثورة . . مغامرة . . ورهان المرئي لصالح اللامرئي ، المحدود لصالح اللامحدود ، الواقع لصالح الممكن ، ظلم الحاضر لعدالة المستقبل ، عبودية الراهن لحرية الآتي ، إسرائيل واقعاً عنصرياً لصالح فلسطين العلمانية إنسانياً عند الانتقال إلى التطبيق السياسي – الاجتماعي للفكرة .

ليست « الرؤية المستقبلية » إذن بحثاً تأريخياً في « القضية الفلسطينية » ، إنما هي مشروع نفاذ – إلى واقعية المعاناة الفلسطينية التي تؤسس « وضعية مستقبلية » لحاضر . . لهذا تنطلق محاولة الفهم من حاضر معاش بوصفه ماضياً – كان ومستقبلا سوف – يكون . ويجدر إنتباه الوعي هنا إلى أن فعل الكينونة – كان – يكون لا يفيد تكرار ما – كان أو ما هو – كائن إنما هو فعل إستعادة تشكيلية خلاقة مبدعة ، مأساوية ربما ، لمستويات الكينونة معاً . . بالنسبة للقضية ، حسب المنظور السياسي لفكرة ما سيكون ، هناك فرضية فلسطينية هي : « الدولة العلمانية » التي يتعايش داخل حدودها « الإنسان » : يهودياً كان أو مسيحياً ، مسلماً أو علمانياً .

تستمد الفرضية الفلسطينية قوتها من « علمانيتها » . لأن العلمانية ببساطة تعريفية هي : تحديد ماهية الانسان بوصفه مواطناً عقلانياً . . والعقل هو قاسم مشترك أعظم لسلالة النوع الإنساني من حيث هو كذلك .

والعلمنةهي مرادف الأمية التي تقدم بديلا نوعياً لآلام تأريخ الإنسان ونظرياته المطلقة بجميع أنماطها من : عنصرية اللاهوت إلى عنصرية العرق إلى عنصرية الثقافة والطبقة والحضارة .

بعد تلك الاقترابات التعريفية التي حاولها التحليل لتحديد المستقبلية إجمالياً ، تبدو مقاربة لفهم القضية الفلسطينية وتعميق الوعي بإشكاليتها المعاشة حاضراً ، بالتالي ليست وصية لتقديم الحلول أو التعاليم . لأن ذلك ينقض ماهيتها كحاضر مرفوع يحيل إلى مستقبل زمني .

— لكن ، أليست مقاربة الفهم خلفية بنائية « لحل » ؟ . . تلك مطابقة يتولاها آخرون .

— إنما بجدارية تامة ، هل يمكن ، وكيف ، التحدث عن رؤية مستقبلية لمشكلة تاريخية ما زالت راهناً متداخلا يتأرجح بين طرفي معادلة الحياة والموت أو حوار الدم ؟

أيضاً . . . هل يستطيع التحليل قراءة فلسطين من خلال الرؤية وإلى أي مدى ؟

إلتزاماً بأساسية إستقراءات التحليل وهديّها ، تبدأ خطوته الأولى من المفهومات —باعتباره تحليلا فلسفياً — التي تقول الوقائع لأنها لاتنشأ في الفراغ وإنما من فعل الإنسان تاريخاً تولد . والمفهوم تعريفاً : هو صياغة الواقعة تجريداً . فالعقل مغروس في التاريخ والواقع ، إنما ينشأ اختلاف المناهج من تنويع كيفية التعامل وأسلوبه . وبتطبيق على موضوع التحليل :

— كيف تقال فلسطين مفهوماً يقول واقعاً ؟

و — ما هي دلالات التحويل النوعي لمستويات قول فلسطين ؟

من « المشكلة » الى « المسألة »
ومن « القضية » إلى « الموضوع »

تقال فلسطين الآن على أربعة أنحاء :

الأول / المشكلة الفلسطينية

— الثاني / المسألة الفلسطينية

— الثالث / القضية الفلسطينية

— الرابع / الموضوع الفلسطيني

تراتب الأنحاء تسلسلياً ، ليس تراتباً تطورياً أو قطعياً ، إنما هو تراتب تداخلي تتعامد فيه الأنحاء الأربعة منذ البدء ماضياً إلى المنتهى مستقبلياً .

(١) المشكلة

المشكلة من الإشكال . والإشكال معاناة حسية متوترة بسبب مجابهة حالة اعتراضية تبرز كعقبة طارئة توقف صيرورة الحياة المألوفة والمعتادة سواء على صعيد الفردي الخاص ، أو الجماعي العام . ولحظة الإشكال لا تجيء من لا شيء إنما تخلق من صيرورة التاريخ الكلية ، لأن المشكلة لا تخلق ذاتها منذاتها . ولو شئنا التطبيق السياسي للفكرة ، نجد من بداهة القول أن المشكلة الفلسطينية لم يخلقها الإنسان الفلسطيني بذاته وإنما دخلت من الخارج أساساً ، في التشخيص الكلي للمشكلة ؛ جاءت المشكلة الفلسطينية من المشكلة اليهودية الأوروبية وغير الأوروبية . لقد خلقت معاناة الإنسان اليهودي في أوروبا غرباً وشرقاً بتوسط « الصهيونية » معاناة الإنسان الفلسطيني والعربي فيما بعد سنة ١٩٤٨ وسنة ١٩٦٧ وقبلها . ولكي يكتمل إهاب جدلية المشكلة لا بد من الإشارة إلى أن الصهيونية أضافت بعداً جديداً لمعاناة الإنسان اليهودي إن لم تكن خلقت مستوى نوعياً مأساوياً لاغترابه . حاولت أن تكون مشروع خلاص فكانت مقصلة موت . أيضاً ، لم تخلق المشكلة اليهودية ذاتها من ذاتها ، إنما ولدت من تاريخ مجتمعاتها ومن جدلية العلاقة بين الإنسان اليهودي والإنسان غير اليهودي . ربما كانت ظاهرة ما زالت تقتضي البحث ولادة الصهيونية كقومية لاهوتية في فترة ولادة قوميات لا دينية تتخطى الإنتماء اللاهوتي للوطن السياسي . لا ريب أن « الاقتصاد » كان وما زال حاملا جوهرياً لبرامج السيطرة الاستعمارية . بل يمكن الإقرار بأن ولادة المشكلة الفلسطينية من المشكلة اليهودية من المشكلة الأوروبية من المشكلة الاقتصادية . لأن « الاقتصاد » هو الحامل المطلق لمحمولات لاهوتية ثقافية حضارية سياسية يتمظهر بها استعماراً . الاقتصاد جوهر الاستعمار والمحمولات الأخرى صفاته بالتبعية . في فلسطين والوطن العربي يتطابق الاقتصاد والجغرافيا فتكتمل دائرة الإمبريالية الحضارية التي تخلق دائرة السيطرة ورغبتها .

يضفي ظهور المشكلة التاريخية حيرة وقلقاً وتوتراً على صيرورة التاريخ . فإذا لم تصل وضعية الإنسان ، أو الشعب ، الكلية إلى نقطة الشلل ، يبدأ وعيه بالعمل والتفكير على إشكالية المشكلة في محاولة لتنوير تداخلاتها المعتمة اللاعقلانية بالتالي فهم أسبابها . ومعرفة السبب تؤسس مشروع العلم من الرياضيات إلى الفيزياء إلى الإجتماع والاقتصاد والثورة . فتتحول المشكلة كيفياً من إشكاليتها بوصفها معاناة حسية إلى مستوى الفكر والتجريد ، أي من المشكلة إلى المسألة ؛ من المعاناة إلى الوعي .

(٢) المسألة

المسألة هي انتقال المشكلة إلى مستوى التجريد بعد مجابهة الوعي لها والتفكير فيها . لذا ليس من قبيل الصدفة أن تكون مفردة مسألة متواطئة من حيث الدلالة والمعنى ، ومشتركة بين السياسة والتاريخ ، الرياضيات والإجماع والقانون .

تنطوي المسألة على سؤال تطرحه وإلا لما كانت مسألة . والسؤال المباطن للمسألة لا يأتي مصدرياً من بنيته السؤالية إنما هو نتيجة إثارة الوعي له أو إثارته هو للوعي بواسطة إشكالات وقائع موضوعية — ذاتية يعاني الفرد منها أو المجتمع .

والسؤال ، لا يتجه من إنسان إلى — آخر فقط ، إنما يتجه ذاتياً من الإنسان إلى — نفسه أيضاً . . لأن السائل الذي يعرف إجابة سؤاله يقيناً أو إجمالا لا يطلب من آخرين الاشتراك معه في البحث عن — الإجابة . أما بالنسبة للسؤال التاريخي ، السؤال السياسي والإجماعي ، فلا يمكن إلا أن يكون جمعياً لأن المساءلة التاريخية مسألة أمية . بذلك تتحول المسألة الفلسطينية إلى مسألة أممية بعد انطلاقها من المستوى الوطني و القومي ، كما يبدأ ارتباطها مع — « المسألة اليهودية » في تحولها الأممي كقضية كلية تبحث عن عدالتها الحقوقية وحريتها . قضية الحرية واحدة في العالم . والسؤال عن الحرية إحالة إلى قضيتها .

(٣) القضية

القضية من القضاء (قضى يقضي) ، الزمني والأخلاقي والإجرائي ، والحقوقي ، بمعنى العدالة أو إنهاء ظلم وتأكيد حق . ما هو المدى التنفيذي لفكرة العدالة في التاريخ الإنساني ؟ ما مدى الارتباط بين العدالة والقوة بكافة أنواعها ؟ سؤالات مبررة يمكن طرحها حول مفهوم العدالة ، الذي وجدته الإنسانية في فكرة الميزان إقتراباً حسياً من تجريدية الفكرة التي تتداخل مع فكرة « الحق » وتتأسس على فكرة « القانون » .

يثير التحول الكيفي والكمي لفلسطين من المشكلة الى المسألة إلى القضية زوبعة من التنوع في مستوى ادراك موضوعها وتمثله مما ينجم عنه تنوع في ردود الأفعال والسلوك واتخاذ المواقف . لأن الموقف التنفيذي إجرائياً يتحدد استناداً إلى مدركات الوعي ومعاناة الشعور .

عندما يباشر الانسان بتحديد « موقفه » يباشر تعامله مع « قضية » تجاوزت مستوى « السؤال » وتأكدت تاريخياً « كمشكلة » ومن السهولة بمكان ملاحظة الكتب والأبحاث

الأجنبية خاصة التي تستعمل تركيب « المشكلة الفلسطينية » وتركيب « المسألة الفلسطينية » وتستثني على الأغلب تركيب « القضية الفلسطينية » الشائع في الكتب العربية وأبحاثها .

إن العناوين على تلك الأبحاث أو أشخاصها ، إنما هي كشف دلالي عن أساس الرؤية إن العناوين أرهاص المقاصد . لذلك ليست الإشارة السابقة حكم قيمة على تلك الأبحاث أو أشخاصها ، إنما هي كشف دلالي عن أساس الرؤية لفلسطين والإنسان الفلسطيني .

يمثل الانتقال من المشكلة إلى القضية إنجازاً فعلياً يمنح النضال والتضحية من أجل الوطن مسوغاتها (من مشكلة لاجئين إلى قضية شعب) . « القضية » يتعذر حلها بسهولة مماثلة للمشكلة والمسألة ، لأن « القضية » حامل تأليفي للواقع والوقائع (الأمر الواقع الصهيوني وواقع الأمر الفلسطيني) ، التي يحملها إنسان القضية . فالقضية قضية إنسان إضافة إلى كونها مسألة تاريخ وتراب . بل هي قضية إنسان بشكل جوهري . . . والتحول الكيفي من المسألة إلى القضية تحول من اللاإنسان إلى الإنسان ، من التاريخ إلى الحق ، من الواقع إلى العدالة ، من الأحداث إلى القيم ، من إسرائيل الواقع إلى فلسطين القضية ، من الدولة إلى الثورة لتأكيد الإنسان في مواجهة حذف الإنسان ، من تصنيم الحرية إلى مستقبلها بتوسط راهنها المضارع . الإنسان موضوع قضايا الحرية ، والإنسان الفلسطيني واليهودي والعربي هو موضوع « القضية الفلسطينية » كقضية حرية . كذلك يتعذر الفصل حدياً بين قضية الحرية وموضوعها ، قضية فلسطين وإنسانها .

(٤) الإنسان قضية وموضوع

الموضوع الفلسطيني قضية إنسانية تطرح نفسها على أفق العالم المعاصر كله . كذلك المسألة اليهودية وكافة الأقليات بين شعوب العالم مسألة إنسانية طرحت نفسها وما زالت على الإنسان الحديث والمعاصر .

بين « القضية » و « المسألة » وحدة الموضوع هو « الإنسان » الذي يحمل مجموعة العلاقات ومداخلاتها بين عروبة الفلسطيني وصهيونية الإسرائيلي وأممية قضية الحرية بين التخلف والتقدم .

بما أن القراءة المستقبلية محاولة احتمالية لما سوف يكون استناداً لما هو كائن ، لذلك نجد أن أول استفهام يجابه التحليل حول العلاقة في محاولة صراع العنف يرتد إلى نشأة العلاقة ذاتها :

– هل انبثقت القضية الفلسطينية من المسألة اليهودية ؟

إن التميز القطعي بين اليهودية والصهيونية هو معيار مطلق يتخطى اللاسامية وينقضها حتّى لدى الساميين العرب أنفسهم ، وهو أيضاً فاعل مطلق ضد عنصرية الصهيونية حتّى وإن تحول غالبية اليهود نحو الصهيونية . لأن النضال الإنساني من أجل الحرية تقوله جدلية النقض بين السيد والعبد • تحرير الإنسان اليهودي ضمن صهيونيته السياسية والثقافية واللاهوتية يتزامن مع تحرر الإنسان اللايهودي من صهيونيته العكسية . بالنسبة للإنسان الفلسطيني المعاصر يمكن الإقرار بموضوعية شبه تامة ، تمثله الكلي وإدراكه الواعي لموضوعة التمايز تلك بل هو يتخذها أساساً لفرضية فعله التحرري . فموضوع قضية الإنسان الفلسطيني يتداخل بنيوياً مع موضوع مسألة الإنسان اليهودي – الصهيوني معاً .

على الجانب الآخر ، تحاول الصهيونية جاهدة البرهنة على النشأة الأحدية لقضية الإنسان الفلسطيني والصهيوني اليهودي معاً . وبرهانها ذاك ، ثلاثة مستويات أو تصورات :

– الصراع هو تناقض بين حق وحق لدى التفسيرات الإسرائيلية شبه العلمانية •

– الصراع بين حق وباطل لدى التفسيرات الإسرائيلية اللاهوتية اليمينية .

– الصراع بين واقع وواقع يحتمل النقض الموسمي والتغير استناداً إلى شروط إنسانية حسب التفسيرات اليسارية بجميع اتجاهاتها وبتعميم شبه كلي .

إذا سافر التحليل إرجاعياً إلى التأريخ ، يجد أن القضية الفلسطينية نشأت موضوعياً من وقائع الجغرافيا الاقتصادية والسياسية للقرن التاسع العشر . . بالتالي رافقت نشوء مسألة القومية العربية ، لذلك لم تنبثق القضية من المسألة اليهودية وإنما من « المذهب » الصهيوني والمذهب الاستعماري حامله . .

لقد توصل تحليل العلاقة بين القضية والمسألة إلى نتائج محورية تشكل ماهية الموضوع :

– النتيجة الأولى : الارتباط بين القضية والمسألة ارتباط عرضي لاجوهري من حيث النشأة ، لكنه جوهري من حيث الفعل والقصد .

– النتيجة الثانية : بما أن انبثاق القضية الفلسطينية جاء مصدرياً من الاستعمار والصهيونية كحركة استعمارية ، لذلك يصبح الارتباط بين القضية والصراع التحرري ارتباطاً جوهرياً لاعرضياً .

– النتيجة الثالثة : قصور الإنسان الفلسطيني لقصد الصراع يستغرق نفسه واليهودي معاً . هو من إغترابه الجدلي بين الأرض والتاريخ واليهودي الإسرائيلي من صهيونيته .

– النتيجة الرابعة : تتبع الثالثة . إذا كان الصراع تحررياً ذاتياً وموضوعاً فهو لايصل إلى حالة الإبادة والقتل الجماعي رغم توسط فعل الضعف كقابل لضعف الطرف الثاني . بينما الصراع بالنسبة للصهيونية اقتلاع ونفي وإبادة للإنسانية والأرض والتاريخ .

يتجه السلوك الفلسطيني التحرري تصدياً ضد–المذهب لا ضد – الإنسان ، لهذا تحتضن قضية الإنسان الفلسطيني مسألة الإنسان اليهودي لأن موضوعهما واحد : الإنسان . وذلك مقابل عنصرية صهيونية شاملة من الإنسان إلى التاريخ والحضارة واللاهوت كما تراه وتفسره . إن إحتضان القضية المسألة، الفلسطيني العربي لليهودي العربي وغير العربي ، نقطة التفوق الإنسانية الآنية والمستقبلية في الفكر السياسي العربي المعاصر . لأن الإنسان دائماً هو قضية الحرية وموضوعها ، التي يلخصها شعار فعل التحرر الفلسطيني حول « الدولة الفلسطينية العلمانية » .

إن الاقتراب التفصيلي الأكثر نفاذاً إلى القضية من حيث هي إنسان إضافة تنامية تعمق ما قبلها وتفتح آفاق ما بعدها ، فتتصل الرؤية المستقبلية من تعريفها إلى إنسانها ، من فرضيتها إلى وقائعيتها .

(٥) قضية الانسان

القضية الفلسطينية قضية إنسانية . . قضية إنسان . لذا الإنسان أسبق من « القضية » لأن القضية محمول حامل هو إنسانها .

تتمثل التحليل حيرة أمام هذه البداهة الشمولية . ومصير الإنسان التاريخي مسألة معلقة في أفق مستقبل بعيد تتحدد ماهيته بإشتراطات فعل الإنسان – في – التاريخ . ربما كانت مشكلة « الحرية » المتأسسة على مشكلة « القهر » الواقعي والميتافيزيقي ، إحدى أعمق مشكلات الإنسان من حيث هو كائن تاريخي مفكر . وبما أن قضية الحرية واحدة في العالم ، ترتبط القضية الفلسطينية في بعدها الإنساني ، جذرياً ، مع مشكلة الحرية والقهر : الوطني، الطبقي ، الديني ، الثقافي ، الحضاري ، التأريخي والعرقي والحقوقي .

ليست المشكلة – المسألة – القضية ، حفنة تراب أو مساحة أرض أو « كا » من القرى والمدن . . إنما هي قضية حضور الإنسان فوق التراب وبصماته وسماته المتجلية فوق مساحات السهول والجدران . ولو كانت قضية « كمية » بحتة لأمكن ، بسهولة تامة ، قبول مبدأ « التعويض » الذي يقوم على أساس « المقايضة » : مال مقابل أرض .

فالوطن الترابي بحد ذاته ليس له قيمة كتراب وحجر . إنما يستمد قوامه القيمي من كونه وطناً تاريخياً وتأريخياً . التاريخ هو باستمرار الحضور الزماني فوق الأرض ، التأريخ قطيعة الحضور الزماني فوق الأرض . لذلك يمكن إدراك الدوافع التاريخية الكامنة وراء عمليات نبش التراب الفلسطيني وقلبه التي تفصلها الصهيونية محاولة منها البرهنة على حضورها التاريخي داخل جزئياته . لكن هل يمكن للتأريخ عكس صيرورة التاريخ ؟ النظرية الرجعية في التاريخ تحاول أن تفعل ذلك . هل تستطيع الحفريات الترابية في القدس والجليل والبحر الميت وغيرها البرهنة على الامتداد الحسي العياني لفكرة « الوطن التاريخي » التي انطلقت الصهيونية منها لتضليل الإنسان اليهودي وتحويله إلى إنسان رجعي يحقق حلماً إستعمارياً يرتدي قناع اللاهوت بعد تزييفه وتفسيره سياسياً . مما لاشك فيه ، بأن « الوطن الترابي » هو برهان فكرة « الوطن التاريخي » . ولكن ، إذا كانت قناعه الصهيونية كاملة بتلك الدائرة المغلقة، بين الوطن الترابي والتاريخي ، فلماذا تحاول البرهنة ؟

لمن تحاول البرهنة ؟ لماذا لجأت إلى مبدأ الأمر الواقع الذي ينقض مبدأ الحق التاريخي ؟ هل واقعية الأمر أي حلوله الحسي العيني وتقادمه الزمني يمنحه مبررات وجودة وقبوله ؟ وهل إذا تمكنت الصهيونية من قلب جميع المعالم العربية المكانية وآثارها يؤدي بالنتيجة إلى البرهنة على تهافت القضية الفلسطينية بعد مسح آثارها ؟

إذا استند التحليل إلى منطق القانون : هل الجريمة في الأثر أم في الفعل ذاته ؟ هل القضية الفلسطينية في ترابها أم في إنسانها ؟

لقد نجحت الصهيونية في التمدد فوق التراب الفلسطيني بأجمعه ، لكن هل نجحت في إستيعاب الإنسان الفلسطيني وإبتلاعه ؟

إن فلسطين ، بنتيجة التحليل ، هي جدلية التراب والإنسان والفكرة ، الأرض والتاريخ وحاملها الإنسان الفلسطيني . و « الإنسان الفلسطيني » تركيب كلي يضم مثنوية لابد من إقرار دلالتها الواقعية هي :

- الإنسان الفلسطيني داخل الوطن
- الإنسان الفلسطيني خارج الوطن

لكي يكتسب التحليل أمانة موضوعية تخلو من صلف الإدعاء ، يتحتم عليه الإقرار لا بثنائية التجربة الفلسطينية وإنما بثنائية التعبير عنها أيضاً في جميع أنواع الفنون التشكيلية والتعبيرية . لذلك يمكن الافتراض بأن تجربة التعبير المزدوجة لدى شاعر – كاتب مثل محمود درويش أكثر غنى من التجربة التعبيرية الأحادية لدى شاعر – كاتب أو مفكر أو فنان داخل الوطن فقط أو خارج الوطن فقط .

يتركز القصد المحوري للتحليل على السؤال الآتي في التجربة الفصامية للإنسان الفلسطيني ووطنه :

هل الفلسطيني الداخلي أم الخارجي هو الحامل لمفرده « القضية » ؟

للسؤال خلفيات ترجع إلى « اللجوء » أو « الخروج » حتى « المقاومة » ، إلى ما بعد – المقاومة مستقبلياً .

بعد الفصام الفلسطيني بين الأرض والتاريخ سنة ١٩٤٨ بسبب الخروج أصبح الأنسان قضية كية بحتة تترجمها « مشكلة اللاجئين » . لقد اختلت معادلة التوازن بين الانسان الفلسطيني وقضيته نتيجة لحظة الفصم الكياني الكلي سنة ١٩٤٨ من جهة ودخول البعد القومي من ثانية . صودرت إنسانية الإنسان لتصبح القضية هي الأنسان عوضاً أن يكون الأنسان هو القضية . إن دخول العامل القومي بمباشرة التمازج البشري بين الفلسطيني ومحيطه العربي بعد الخروج أحدث تحويلا انتقلت معه المسألة من فلسطينية القضية إلى « قضية فلسطينية » ويشير سقوط (ال) التعريف من الـ قضية بوصفها قضية الـ فلسطين إلى سقوط « هوية » الإنسان الفلسطيني الخارجي بسبب خروجه ليضاعف اغترابه الوطني باغتراب قومي ما زال مستمراً حتى الآن . لذلك لم يكن من قبيل الصدفة رفع المقاومة في مراحلها الأولى شعار « بندقيتي هويتي » . إن سقوط (ال) التعريف الحاملة للهوية الذاتية هو المرادف الدقيق لدلالة مفردة « لاجىء » . اللاجيء هو اللامنتمي إلى وطن اللجوء . واللجوء إشارة إلى التواجد المؤقت في مكان بقصد الحماية بعد العجز عن الحماية في مكان الاقامة الدائمة أو التواجد الدائم . إن فقدان القدرة على حماية الذات يؤدي إلى اللجوء نحو – آخر سواء أكان إنساناً أو مكاناً .

وهي ظاهرة مرافقة للانسان منذ وجد مهما اختلفت أشكالها .

لقد استعملت الحكومات العربية جميعاً ، مفردة « لاجيء » عنواناً على الأوراق الرسمية للدوائر المستحدثة الخاصة بالفلسطينين كأصحاب « إقامة مؤقتة » .

لن يدخل التحليل إلى ارتكاسات الاغتراب القومي والإنساني على التركيب النفساني للإنسان الفلسطيني واستمرارية تاريخها الواقعي الذي شكل خلفية لفصل التحرر الفلسطيني وسلوكياته قبل – المقاومة وأثناء – المقاومة وبعد – المقاومة . إنما يشير التحليل إلى عامل علائقي ساهم وما زال يساهم في تكوين مستقبلية الأنسان الفلسطيني وفعل تحريرها .

إنتقل التحليل من المشكلة إلى المسألة إلى القضية إلى الأنسان موضوع الكل كخلفية قبلية – بعدية لمستقبليتها ، لكنه لم يوضح « توسط » التحويل من مستوى إلى مستوى آخر . وإيضاح توسط التحويل ليس حكم قيمة على موضوع التحويل وفعله ، إنما هو حكم وجود يقول حدوثية الحدث دون تقييمه آنياً على الأقل . لقد تم التطور النوعي للقضية بتوسط « الصنف » الفلسطيني ، لذا يجابه التحليل معترضة سؤالية عن ماهية دور الصنف في تحديد مستقبلية القضية ؟

فهل يتأتى ، وكيف ، للبشرية الانتقال من برهان الدم إلى برهان العقل ؟

تدلل قراءة تاريخ القضية الفلسطينية وغيرها من قضايا التحرر الإنسانية ، أن « الصنف » ما زال يلعب دوراً جوهرياً في تأكيد الحق السياسي والإجتماعي وحذف الإغتراب المادي . إن برهان الدم ما زال حاملاً مركزياً لتوكيد الحرية . لقد تحقق الانتقال النوعي للقضية من « مشكلة لاجئين » إلى « قضية شعب » بتوسط برهان الدم الفلسطيني والعربي .

إن حوار اللسان وعنف العقل داخل الأمم المتحدة قفزة كيفية في تاريخ الصراع بين الإنسان والإنسان . لكن الأمم المتحدة ستبقى « حلماً » نموذجياً لحل قضايا الشعوب ومشكلاتها طالما أن برهان الدم هو الراسم الحقيقي للوصول إلى الأمم المتحدة حيث « التلاسن » طريقاً « للحوار » أو إحتمالاً له . لذلك تمثل الأمم المتحدة ارتقاءاً كيفياً للعلاقات بين الشعوب ، إلا أن النظم السياسية التي تؤسس سياساتها على إستغلال الإنسان للإنسان تفصم صيرورة حلم الارتقاء النوعي للإنسان إبقاءاً على إمتيازات الرفاه وحفاظاً على نزوع التسلط والسيطرة . ! .

إن تصاعد موازنات التسلح لدى الدول الكبرى والصغرى معاً ، يقدم مؤشراً مستقبلياً لنوازع التوسع والاستغلال إستناداً إلى مبدأ « القوة » .

هل الصهيونية بريئة من هذه النزوعات اللاإنسانية بالنسبة للإنسان العربي واليهودي الإسرائيلي أيضاً ؟ يخرج التحليل ، تبعاً لتاريخية قضايا التحرر الإنسانية، بإقرار محزن هو : إن برهان الدم ما زال برهان واقع الأمر الفلسطيني وغير الفلسطيني في مواجهة برهان الأمر الواقـــــع .

إن التجاوز الإنساني المستقبل المبدع لصراع عنف الحاضر قدمه الفعل الفلسطيني وفكره السياسي في فرضية « دولة علمانية » تنقض المذهب الصهيوني ونظريته السياسية ماض وحاضراً ومستقبلا . بل إن فرضية « الدولة الفلسطينية العلمانية » تتخطى نظرية الدولة العربية المعاصرة كما هي قائمة منذ ما يسمى بـ « عصر النهضة الحديث » .. فتحرير الإنسان اليهودي الصهيوني الإسرائيلي وغير الإسرائيلي من الصهيونية يرتبط جدلياً مع تحرر الإنسان الفلسطيني والعربي من أشكال الاغتراب التي يعانيها .

لذلك ، سوف تظل الفرضية الفلسطينية طفرة مستقبلية ، إنسانية خلاقة ، تؤكد ذاتها ببرهان الدم لتأكيد الواقع المستقبلي الآتي ببرهان العقل لصالح الإنسان اليهودي والفلسطيني والعربي .

إن نقض الصهيونية بوصفها واقعاً استعمارياً ، هو مدخل راهن ، آني ، قريب ، لنقض برهان الدم والعنف كمدخل مستقبلي علماني للتعايش الثلاثي :

اليهودي اللاصهيوني ، والفلسطيني اللاعنيف ، والعربي اللامتعصب ، كمدخل لارتقاء إنساني نوعي آخر .

* * *

عادل أبو شنب

المسرح الفلسطيني في الأراضي المحتلة

اعترف أن النهوض إلى مهمة كهذه بالغ الصعوبة ، لأسباب عديدة ،. فالموضوع الذي نحن بصدده يعني ، بالترجمة الحرفية ، البحث عن المسرح الفلسطيني في ميدانين معاً ،. الأول : المسرح في فلسطين نفسها ، البقعة الجغرافية العزيزة التي التهمها الاحتلال الإسرائيلي في حروب الاربعينيات والخمسينيات والستينيات . والثاني المسرح في البقاع التي تجمهر فيها الفلسطينيون الذين أكرهوا على ترك بلادهم ، وقد يكون الميدان الثاني أكثر سهولة في التناول لأن النصوص متوفرة بين أيدينا ولأن الحركة المسرحية الفلسطينية تواكب في هذا الميدان مسيرة الحركة المسرحية العربية ، بحيث لا يمكن ولا يجب فصلهما عن بعضهما ،. غير أن الخوض في حديث المسرح الفلسطيني داخل الأرض المحتلة . . . هو الصعوبة نفسها ، لأن الضباب يكتنف هذا الجانب الثقافي ، ولأن المصادر التي تمكنت من أن تخترق الستار الحديدي المفروض على الثقافة الفلسطينية ، لم تستطع اعطاء صورة واضحة عن هذا الجانب الثقافي بتشتيته

وامتداده على رقعة زمانية ومكانية متباعدة ولأن المسرح الفلسطيني داخل الأرض المحتلة . . . تزيا بزي رمزي ، فكان أقرب الى المحاولات في المسرح نفسه كفن من أن يكون تعبيراً مجسداً عن الواقع الفلسطيني الرازح تحت الأحتلال ، وهو ما لا تسمح به سلطات الأحتلال ، ولم تسمح به .

إن هذا المقال يعترف إذاً بأنه ينطلق من منطلق عجز ، لكن الإعداد لعدد عن الثقافة والفكر الفلسطينيين . . يكون اعداداً غير كامل إن لم يمس هذا الجانب الثقافي الهام .

ولأن الدراسات المسرحية تناولت المحاولات المسرحية التي قام بها الأخوة الفلسطينيون في مهاجرهم ، فسنقتصر في بحثنا هذا على المسرح الفلسطيني المقيم داخل فلسطين الرازحة تحت نير الإحتلال ، وستكون مصادرنا ، على ندرتها ، مما جمعناه خلال فترة طويلة من أخبار وأبحاث ظهرت في الصحف والمجلات العربية والأجنبية المعنية .

* * *

في جريدة الـ « لوموند » الفرنسية (١) إشارة إلى مهرجان مسرحي أقيم في رام الله بالضفة الغربية المحتلة في ايلول ١٩٧٣ وصفته بأنه « فريد من نوعه » وقالت : « أســـام الآلاف من المشاهدين القادمين من المدن والقرى قدمت فرقة « البالونات » أعمالا مسرحية تمتاز جميعها بالمعاناة السياسية أو الإجتماعية الملتصقة بقضايا سكان الأرض المحتلة ، وهدف هؤلاء الشباب –أي أعضاء فرقة (البالونات) التعبير عن مشاكل شعبهم بأكثر الطرق فعالية وايصال ما يريدونه إلى أوسع عدد » .

إن هذه الإشارة ، على الرغم من اقتصارها على معلومات محدودة تمس المهرجان المذكور ، ذات دلالات هامة . وأولى هذه الدلالات أن المسرح في فلسطين المحتلة ناشط ، بدليل اقامة مهرجان خاص به ، قدمت خلاله عدة أعمال . وثانيها أن المسرح هناك يؤدي دوراً سياسياً واجتماعياً ، ويكرس نفسه للتعبير عن مشاكل العرب الفلسطينيين ، وثالثها أنه يستقطب جمهوراً كبيراً لايقتصر على عدد محدود من المشاهدين ، وإنما يجذب اليه الآلاف من سكان المدن والقرى الفلسطينية .

---

(١) عدد ٣٠ أيلول « سبتمبر » – تشرين الأول « أكتوبر » ١٩٧٣ .

وقيمة هذه الإشارة أنها وردت في مصدر إخباري أجنبي ، مما يدل على اتساع الحركة المسرحية الفلسطينية ، اتساعاً جعل الـ « لوموند » تضطر إلى إيرادها (١) .

وقبل الحديث عن المحاولات المسرحية التي سبقت هذا المهرجان المسرحي ، لابد من وقفة أمام الإجراءات التي كانت السلطات الإسرائيلية ومازالت تتخذها إزاءها ، ومن هذه الإجراءات عدم السماح بتقديم عرض مسرحي مستمر مالم يرخص الحاكم العسكري الإسرائيلي بذلك ويستثنى من الترخيص ، حسب القانون ، العرض المسرحي لمرة واحدة ، ومنها أن الحكام العسكريين يتشددون في الترخيص للفرق المسرحية العربية ، ويماطلون ، ويحتجزون النصوص المسرحية مدداً طويلة قد تصل إلى عام كامل ، الأمر الذي كان يؤدي، احياناً ، إلى زهد الفرق وانصرافها عن تقديم المسرحية التي صرفت جهداً ووقتاً طويلين في التدرب عليها ، ويؤدي أحياناً . . إلى تشتتها وتفرق أعضائها كما جرى للفرقة التي شكلها طلاب من مدينة « البيرة » في أواخر الستينات بهدف تقديم مسرحية عنوانها « قراقوش » للشاعر سميح القاسم ، فقد رفض الحاكم العسكري الترخيص لها بعد أن أبقاها لديه سنة كاملة ، مما شتت أعضاء الفرقة ، واضطرهم إلى العدول عن تقديمها ، وقد تفتقت في ذهن بعض هؤلاء فكرة تقديم مسرحياتهم في عروض غير مستمرة، بمعنى أن كل عرض كان يتضمن تغييراً في النص ، باستبدال بعض كلمات بأخرى ، أو تبديلا في العنوان ، وكان هذا ، قانونياً ، يجعل المسرحية .. مسرحية أخرى ، للفرقة الحق في عرضها لمرة واحدة ، وهكذا ، ولدت اللبنات الأولى لمسرح فلسطيني يتحدى القانون الجائر بالتسلل إلى الجمهور بواسطة القانون الجائر نفسه ، ومن ثقب شبيه بثقب الإبرة ، يتجلى في احدى مواده التي التي تنص « على ضرورة الترخيص المسبق للمسرحية التي تعرض أكثر من يوم واحد » .

هذه العبقرية في استخدام القانون الجائر نفسه . . ولدت في عقول بعض طلاب مدينة « البيرة » الذين رفض الحاكم العسكري السماح لهم بعرض مسرحية « قراقوش » ومن ابرزهم سامح عبوش ونادية ميخائيل — والذين شكلوا فرقة مسرحية جوالة ، راحت تطوف القرى الفلسطينية وتقدم عروضها على النحو المذكور ، وتحاول أن تقوم بدور تحريضي في أوساط الفلاحين الذين شكلوا جمهورها المتزايد ، ومع أنه لم تصلنا معلومات

(١) هذه الإشارة بتاريخها المحدد .. تجعلنا نقف في استعراض الحركة المسرحية في فلسطين المحتلة عند الربع الأخير من عام ١٩٧٣ لكن اثناء كتابة المقال وردت لوما، فيدة حول الموضوع أضفناها كما هي .

كافية عن المضمون الذي كانت تتضمنه هذه العروض المسرحية ، إلا أن ثمة اشارات إلى أنها عروض ذات ورائيات سياسية تعتمد على الترميز .

وقدمت « فرقة النجوم المسرحية » التي تأسست في رام الله عام ١٩٧٠ طلباً إلى الحاكم العسكري للترخيص لها بعرض مسرحية فكاهية مقتبسة عن موليير(١) وانتظرت سنة كاملة حتى حصلت على هذا الترخيص ، وقامت بعرضها على جمهور مؤلف من ٥٠٠ شخص في مسرح مدرسة « الفرندز » — حفلتان — وعلى جمهور مؤلف من عدد أقل في مسرح دار المعلمات — حفلة واحدة — وعلى جمهور كبير مؤلف من سكان القرى المجاورة كانوا يتوافدون يومياً وبأعداد كبيرة ويجلسون على أرض متنزه « البيره » لمشاهدة المسرحية .

ماذا يمكن أن تقول مسرحية كوميدية ، مترجمة أصلا ، عن واقع شعب مضطهد وأرض محتلة وحضارة عربية يراد لها الاندثار ؟

اقتبس النص وعدله سفيان الشوا الذي قام باخراج المسرحية واسهم في التمثيل بالاشتراك مع نبيل العبيدي (٢) وكان هدفه الظاهري كوميدياً لأن المسرحية فكاهية في الأصل ، لكن اعداده الجديد استطاع أن يتغلغل إلى قلب الواقع الفلسطيني ، عن طريق رموز وايماءات وخطابات تحريضية ، ففي أحد المشاهد يطلب الطبيب لمعالجة مريض مشرف على الموت فيشترط مبلغاً كبيراً ، وهنا يقف أحد الممثلين ويخاطب الجمهور قائلا :

— لا بد أنكم نقمتم على هذا الطبيب الجشع ، ومع ذلك فلم يضربه أحدكم بالبندورة أو الحجارة أو البيض . إن ما ينقصكم هو الجرأة والاقدام وعدم السكوت عن القهر وتوحيد مواقفكم . . (٣)

---

(١) مسرحية « دكتور بالعافية » Docteur malgré'lui .

(٢) فرقة النجوم مؤلفة من حاتم الدجاني ، سهيل الشوا ، عوني مسعود ، حامد الحيات ، ليل خلف ، سمية الشوا ، ونبيل العبيدي . وقد صمم الديكور للمسرحية فيكتور لاما وقامت بعمل الماكياج فرح سهيل .

(٣) عن مجلة « الحوادث » اللبنانية العدد ٨٨٨ تسرين الثاني « نوفبر » ١٩٧٣ التي اعتمدت في كتابة مقال عن « مسرح الضفة الغربية » على رسائل وصلتها من أوربا ، وعلى مجلتي « الجديد » و « الاتحاد » اللتين تصدران في الأرض المحتلة ، وقد اعتمدنا على هذا المقال بصورة رئيسية في إعداد هذا البحث .

ونعود إلى فرقة « البالونات» التي ذكرتها «لوموند » وهي على ما يبدو رائدة الحركة المسرحية في الأرض المحتلة ، فهذه الفرقة تضم ٢٥ شاباً و٧ فتيات من بيت لحم والقدس ورام الله ، وقد أسسها المخرج الفلسطيني « فرانسوا أبو سالم » الذي درس فن الأخراج المسرحي في باريس وعاد حتى يضع تجربته في خدمة العمل المسرحي التحريضي . ومع أن الـ « لوموند » أخطأت عندما نسبت تأسيس الفرقة إلى طبيب فرنسي مستوطن في القدس ، هو الدكتور فرانسوا غاسبار (١) فإن هذا الطبيب قد ساعد الفرقة بأن جعل بيته مقراً لها (٢) . وهو البيت الذي احتضن أعمال فرقة « البلالين » (٣) التي ظهرت والتي لم يكتب لها الظهور كمسرحية «انشودة الدم » التي تقول الـ «لوموند» إن حاكم رام الله العسكري منعها لأنهاصورت جنر الات استفادوا من الحرب ، وهم في حالة ذعر وخوف من كل حديث عن السلام .

وأول أعمال فرقة البلالين ، كما تقول الـ « لوموند » في رسالة لمراسلها مسرحية بعنوان « قطعة من الحياة » قدمتها عام ١٩٧٢ وتظهر عاملاً عربياً يدفعه اليأس من واقعه إلى تدمير المعمل الذي يعمل فيه ، ومسرحية ثانية بعنوان « النشرة الجوية » تصور خلافات المؤسسات الدينية مع المواطنين ، ومسرحية ثالثة بعنوان « ثوب الإمبراطور » (٤) التي تروي كيف تدفع السلطات المواطنين إلى رؤية العالم كما تصوره هي ، وكيف أن هؤلاء المواطنين مستعدون لقبول التفسيرات الرسمية ، أي أن المسرحية « تضرب عصفورين بحجر واحد » ، فهي تدين المجتمع العسكري الإسرائيلي والأوهام التي يزرعها في نفوس المواطنين اليهود ، وترفض في نفس الوقت حالة اليأس التي يريد المحتل فرضها على الإنسان العربي » (٥) .

وأهم أعمال هذه الفرقة هي مسرحية « العتمة » التي أخرجها فرانسوا أبو سالم وعمد فيها إلى إلغاء الستارة المسرحية حتى تجعل المتفرج جزءاً من العرض المسرحي ، وبالتالي مشاركاً فيه بعقله .

---

(١) اتهمته السلطات الإسرائيلية بالتعاون مع الفدائيين ومعالجتهم وأمرته بمغادرة البلاد .

(٢) يتجاوز أعداد عضاء الفرقة الثلاثين كما ذكرنا منهم ناديا ميخائيل وسامح عبوشي اللذان كانا يزمعان تقديم مسرحية « تراقوش » لسميح القاسم ، وماجد الماني وميلاد كيوان وفيرا تماري ، وإميل عشراوي وسمير عشراوي وماجد الكرد وهاني أبو شنب ومصطفى الكرد وحسام التميمي وغيرهم .

(٣) بلالين جمع بالون باللهجة الفلسطينية .

(٤) وهي مقتبسة عن قصة أندرسن الشهيرة .

(٥) عن « الحوادث » العدد المذكور .

على أن الجديد الذي قدمته فرقة « البلالين » ، والذي يمكن أن يكون رائداً لحركة المسرحية العربية نفسها هو خلقها لنمط مسرحي جديد سمته « جريدة المسرح » ، وهي عروض تمثيلية لا تستغرق أكثر من عشر دقائق ، ويتم تقديمها في المقاهي والشوارع والساحات والحدائق ، وقد استطاعت الفرقة بهذا الخلق المتميز أن تصل إلى قطاعات كبيرة من الناس ، ما كان لها أن تصل إليها لو أنها بقيت على خشبة المسرح التقليدية . كما أن الفرقة وظفت نفسها لقراءات شعرية مخرجة بشكل موح ، وضمن إطار تحريضي ، وهي المهمة التي أخذ المسرح على عاتقه أن ينفذها بالتحايل على القانون الجائر حيناً ، وبالمجابهة الحادة مع سلطات الاحتلال حيناً آخر .

وكمثال على هذه القراءات الشعرية الممثلة المخرجة ننقل ما قدمته الفرقة ذات يوم فقد قرأت أولاً قصيدة ناظم حكمت « قصة شجرة الجوز ويونس الأعرج » :

— الشمس لا تبقى دائماً وراء الغمام
إن أجمل الأشياء هي حتماً التي ستأتي . .
وبانتظار ذلك اليوم
تخيم على أحاديثنا كآبة شجرة الجوز
التي قطعت وبيعت . .

ثم قدمت أغنية فيروز « عم بتضوي الشمس » بعدها تماماً ، ويختلط الممثلون بالناس فيعم الغناء وأحياناً الرقص ، وفجأة يرتفع صوت كالزئير :

هات السكة وعد المنجل
واوعك يوم عن أرضك ترحل

وكمثال آخر . . في عمل مسرحي بعنوان « الصعاليك » تنادي المجموعة :

— استضعفونا فذبحونا ، ولما صرخنا انتهرونا .

ويقول أحد أعضاء الفرقة :

— أحلال لهم الذبح وحرام علينا الصراخ ؟

وتنادي المجموعة من جديد :

— نتكلم خلف الغدر الضائع
خلف المأساة الكبرى

خلف الليل البائس

خلف الأطلال الخربة

وبعد عزف على العود ثم الغيتار ، وبمصاحبة من الطبلة والدف والعود والغيتار تشدو المجموعة :

– كلنا نعدو خلف الصرخة

نحو الحرية نعدو

على الأصفاد تعرينا وتهز الصمت

على الأطلال تنادينا وتعيد المجد

المجد

المجد

المجد

ويطل صوت ثوار كمال ناصر :

مزق وحطم أضلعي

فلم يزل في أضلعي

قلب نبي

وثمة فرق مسرحية أخرى متفرقة منها جمعية كشافة البيرة ، وفرقة دبوس، التي أسسها أحد العمال النقابيين في البيرة والتي لم توافق السلطات على الترخيص لها ، وثمة محاولات مسرحية أخرى لفظتها الجماهير لأن أصحابها متعاونون مع سلطات الاحتلال ، ومنها محاولة « جورج ابراهيم » الذي يعمل في التلفزيون الإسرائيلي ويقدم برنامجاً بعنوان « سامي وسوسو » فقد قدم مسرحية بعنوان « البيت الضائع » رفضتها الجماهير لتواطؤ صاحبها مع سلطات الاحتلال .

ويمكن على قلة هذه المعلومات وعدم قدرتها على ملء الصورة اللازمة للمسرح ، كما هو عليه واقعياً في الأرض المحتلة ، استنتاج ما يلي :

أولا – ثمة محاولات جادة لإنشاء مسرح عربي فلسطيني جاد وملتزم داخل الأرض المحتلة.

ثانياً – تقاوم سلطات الاحتلال هذه المحاولات مقاومة ضارية (١) .

ثالثاً – يقوم المسرح الفلسطيني من منطلق التحريض ويستعمل في سبيل ذلك كافة الوسائل الممكنة .

رابعاً – يحاول المسرح الفلسطيني الوصول إلى الجماهير الواسعة عن طريق إيجاد لغة مسرحية سهلة الانتقال .

خامساً – يرفد الحركة المسرحية في الأرض المحتلة اختصائيون متمرسون درسوا المسرح دراسة عالية ، بحيث يمكنهم توجيه الهواة توجيهاً جيداً .

سادساً – يعتمد المسرح الفلسطيني في الأرض المحتلة على نصوص معدة ، فهو لا يعبأ مرحلياً ، بالشح في النص المحلي ، وإنما يكيف النصوص التي بين يديه بحيث تتلاءم والواقع المعاش .

سابعاً – يحاول المسرح الفلسطيني كسر التقليدية في التقنية والأداء عن طريق الخروج إلى الشارع وعدم التقيد بالحرفية المطلوبة .

* * *

متى سيكون للمسرح في الأرض المحتلة دور البندقية والشعر ؟.. هذا رهن بتقدم الحركة المسرحية التي تواجه كثيراً من القمع والخنق ، لكن المسرح الفلسطيني حتى بحالته الراهنة ، وسيلة من وسائل التحريض ، بحيث يمكن القول إن الحركة المسرحية الفلسطينية داخل الأرض المحتلة ، تمر حالياً بمرحلة يمكن تسميتها مرحلة التحريض الرمزي (٢) .

---

(١) بالإضافة إلى قانون الترخيص المسبق ، تحاول السلطات الإسرائيلية عزل الفرق المسرحية عن جماهيرها ، وتفريغ الأعمال المسرحية من مضامينها الجادة ، وتضغط على رؤساء البلديات المحلية طالبة إليهم عدم التعاون مع هذه الفرقة أو دعمها مالياً .

(٢) بعد كتابة هذا المقال ظهرت في مجلة « بيروت المساء » العدد ٦٨ ٢٥ شباط ١٩٧٥ مقابلة مع السيد خليل السواحري مدير الإعلان بدائرة شؤون الأرض المحتلة فقال : « ولكن المسألة التي تحتاج إلى تركيز ودراسة هي مسألة ازدهار الحركة المسرحية في الضفة الغربية ابتداء بعام ١٩٧٢ وحتى الآن ، إذ في هذه الفترة قدمت فرقة « البلالين » خمس مسرحيات كان أولها مسرحية « العتمة » وآخرها مسرحية « تعال تخرفك يا صاحبي » أي « تعال لأحكي لك » التي قدمت عام ١٩٧٤ وهناك أربع فرق مسرحية أخرى أعتقد أنها استطاعت الآن أن توحد جهودها في نطاق ما يسمى « اتحاد المسرح » .

بعد كتابة ما تقدم وبتاريخ ١٥ نيسان ١٩٧٥ قرأنا في مجلة « فلسطين الثورة » (١) أن مهرجاناً فنياً فلسطينياً قد أقيم في القدس المحتلة » في قاعة المدرسة العمرية خلال الفترة من ٢٧ شباط حتى الثاني من آذار الحالي ، قدم فيه تجمع الفرق المسرحية الفلسطينية في الأرض المحتلة برنامجاً ناجحاً – كما وصفته أخبار الأرض المحتلة – وقد جاء في الكاتالوج الذي وزعته لجنة المهرجان ما يلي : « المسرح مكان يتيح للإنسان فرصة التعبير الروحي عن معاناته اليومية ، وواقعه المادي ، مما يجعل منه مدرسة ناجحة لتعليم الإنسان وإغنائه بمختلف تجارب الآخرين ، وأكثر من هذا ، فالمسرح يضع المتفرج في مركز يمكنه من السيطرة على أحداث تاريخية مضت وأحداث اجتماعية قائمة ، وذلك من خلال استحضارها على الخشبة ، وسيطرته على هذه الأحداث تعطيه فرصة الوقوف منها موقف الناقد والمتعلم في الوقت نفسه . ومن هنا يكتسب المسرح أهميته العميقة في كونه مدرسة الحوار والنقد المباشر ، خاصة وإن أكثر من حركة ديالكتيكية تتم فيه ، وتتجلى الحركة الديالكتيكية في التحدي الذي يثير عقل المتفرج بالمواقف والصراعات التي تجري على الخشبة مما يدفع هذا المتفرج إلى تحديد موقف معين من الأحداث وشخوص الأحداث ، وموضوع المسرحية ، وقدرة الكاتب والمخرج . . . الخ ، هذه الأمور هي التي تجعل من المسرح قضية هامة في حياة أي مجتمع وتعطيه أحقية الاهتمام ليس على حساب الفنون الأخرى ، ولكن في مستواها » .

وجاء في الكتالوج أن لجنة المسرح فتحت الباب أمام كافة الفرق والمجموعات المعنية والحريصة على تطوير الفن المسرحي أو المشاركة فيه ، بشرط ألا تقبل إلا الفرق المسرحية المستقلة عن الارتباط بأي جهة .

وجاء في المجلة نفسها (٢) أن إحدى الفرق المسرحية الفلسطينية قد قدمت مسرحية بعنوان « يا عتب الخليل » وهي مأخوذة عن ديواني « يا عنب الخليل » و « باجس أبو عطوان يزرع أشجار العنب » لشاعر الثورة الفلسطينية عز الدين المناصرة ، والمسرحية تتحدث عن حياة واستشهاد المناضل الشهيد باجس أبو عطوان .

وثمة إحصاء للفرق العاملة في الأرض المحتلة منها فرقة بلالين المذكورة ، وفرقة دبابيس ، والمسرح الفلسطيني ، وفرقة مسرح الكشكول ، وفرقة بلالين (٣) .

---

(١) العدد ١٣٦ تاريخ ٣٠ آذار ١٩٧٥ .

(٢) العدد نفسه .

(٣) هي غير فرقة بلادين .

أما برنامج هذا المهرجان الفني فهو كما يلي :

الخميس ١٩٧٥/٢/٢٧ – موسيقى – فرقة بلارلين (العبرة) – دبكة – جامعة بيت لحم. موسيقى . فرقة بلالين (تربا بيتك عمي) زجل . أبو بسام وأبو هشام .

الجمعة ١٩٧٥/٢/٢٨ – دبكة – فرقة المسرح الفلسطيني « ولا بد لكل الألوان » – شعر – قراءة شعرية – غناء .

السبت ١٩٧٥/٣/١ – موسيقى . أبو روحي على الكمان – زجل . فرقة بلالين « تربا بيتك عمي » – دبكة . فرقة المسرح الفلسطيني « ولا بد لكل الألوان » .

الأحد ١٩٧٥/٣/٢ – بلارلين . شعر . توفيق زياد . قراءة شعرية . غناء البراعم . دبكة . الكشكول .

الذي مات عند قمة الجبل

قصة رشاد أبو شاور

الصعود الى الجبل

انهم المغول : جاؤوا اكتسحوا بلاد خوارزم ، تدفقوا في المدن والقرى ، أكلت خيولهم الزرع ، وسيوفهم بترت ، وذبحت ، وحزت الأوردة ، وأطارت الأعناق . وخوارزم الآن تحاول أن تلتف على نفسها ، أن تلعق جراحها ، تبذل جهوداً هائلة كي تتماسك وتعي ما يحدث .

قال جلال الدين شاه : لن نحني رؤوسنا . . يا قادة جندي . اطحنوا عظام الشهداء واصنعوا منها سيوفاً . قال كبير قادة الجند ، وكانت الأوسمة ، تزين صدره العريض : يا سيدي ومولاي

جلال الدين ، فلتقدم الولاء والطاعة للمغول ، عندئذ يمكنك أن تحتفظ بالعرش ، وتنقذ رعيتك من وطأة الاحتلال . انتتر جلال الدين شاه سيفه ، ولوح به أمام عيني قائد الجند وبطء قال : هكذا إذن ، تزين صدرك بهذه الأوسمة ، وأنت لم تخض معركة واحدة في حياتك ، ولم تقم سوى باستعراضات في الأعياد الرسمية ، ثم تجبن وتطالب بركوع خوارزم تحت أقدام الغزاة . لقد خنتنا مرتين مرة لأنك لم تفسح المجال لظهور أحد الشجعان في منصب كبير قادة الجند ، ومرة لأنك جبنت عن أداء الواجب . رجع جلال الدين شاه إلى الخلف خطوة واسعة ، وشهر سيفه إلى أعلى وصرخ : يا خوارزم الشجاعة الباسلة ، يا دماء الأجداد يا أيها البؤساء والجوعى ، وامصيبتاه ، لقد اكتشفت بعد فوات الأوان ، أن الاحتلال كان بيننا دون أن نعرف ، لقد احتلت أرضنا ، لأن الخيانة كانت هنا في قصري الذي ورثته عن الأجداد .

— يا كبير قادة جندي ،

ارتعد جسد كبير القادة ، وارتعشت على صدره الأوسمة ، وأجاب بصوت واهن :

— نعم يا مولاي .

— خذ . .

ومرق السيف بين الرأس والجذع . سقط الجسد الضخم ، وغرقت الأوسمة والملابس بالدم . وإذ رأى بقية القادة ما حدث ، هرب بعضهم من النوافذ ، وبعضهم قفز إلى الباب . . وكان سيف جلال الدين يلاحق أقفيتهم ورؤوسهم . . وأيديهم . .

وإذ رأى أنه وحيد إلا من الصمت والدم والأشلاء أخذ صوته يرعد ويتردد صداه في جوانب القصر :

— يا خوارزم . . يا عيني وحبي ، أنت وسيفي وكبرياء التراب والدم ، إن صهيل الخيول التي امتطاها الأجداد تتجمع في صدر جوادي ، وفي قلبي وبين أضلاعي ، يصهل حقد الأطفال والنساء والأشجار وشمس خوارزم ، إلى الجبل . . اتبعوني أيها الفقراء . . خوارزم الحزينة تناديكم . . خوارزم التي ستكون لكم تناديكم . . أن صوتها يأتي من أعالي الجبال . . أنها تعود ممزقة الثياب ، حافية القدمين . . اتبعوها هناك . . التقوا بها عند القمة ، وإذ سمعته حورية ، الجارية التي أحبته دائماً ، والتي كانت تشم رائحة ملابسه وأنفاسه ، دخلت اليه بنعومة الضوء وحلاوته ، وأشرق وجهها أمامه ، فحاولت أن يهدىء من سورة غضبه العنيف ، لكن بدنه ظل يرتعش ، فارتمت عند قدميه ، إذ رأته على تلك الحال .

— يا أميري وحبيبي يا سيد قلبي انني متعلقة بك ، وان روحي بين يديك ، الآن سأبوح لك بحبي ، انني أرى نذر الفراق آتية .

أعاد سيفه إلى غمده وأراح رأسه على كتفها .

— يا حورية . . أحببتك دون أن أجرأ على إعلان حبي ، كنت أخاف . . أخاف كل من في البلاد . . كنت أخاف من كلام قادتي . . من كلام النبلاء وزوجاتهم . . كنت أرهب إعلان حبي . . ولكنني الآن أقول لك ، أنت وخوارزم في قلبي . سأرحل لأحارب بكما معاً . . فاما أن تكونا معاً أو أموت هناك في أعلى الجبل .

حين اعتلى جلال الدين صهوة جواده انطلق الجواد وكأنه يمخر الريح ، ويسابق الأشياء . كان صدر جلال الدين ممتلئاً بنكهة شعر حورية وبعطر جسدها . وكان وجه حورية بما فيه من دموع ، وفرح ، ووداع ، يخفق أمامه . وهو في عدوه كأنه يسري إلى وجهها ، الذي تحيط به بساتين وعصافير وورود خوارزم .

(يا أميري وحبيبي وسيد قلبي) .

(يا فرحي يا حوريتي) ، انني اسمع تغريد قلبك ، ان قلبي يخفق في صدري مثل راية منتصرة . لقد انعتقت من الخوف ، وأنا الآن أحبك وسع هذه السهول .

— (يا سيد قلبي ، يا اكتمالي ، يا أغاني الفرح التي طالما غناها قلبي) .

— يا حورية . . يا حورية . . باركيني ، انني وحيد ليس معي الآن غيركانتوخوارزم وجوادي وسيفي .

كل شيء ساكت وساكن ، الأرض صامتة إلا من خفقات اقدام حصانه ، الكروم مهجورة ، وبعض الناس يطلون من وراء النوافذ ولا يصدقون عيونهم إذ يرون هذا الفارس الخوارزمي يرتدي ملابس الحرب ، ويطلق صيحات القتال .

تتبعه بعض الفلاحين من القرى ، وأخذوا يسدون الطرق أمام المغول بالحجارة ، ويناوشون داورياتهم ، وكان جلال الدين شاه يقاتل بجيشه الصغير وهو في مقدمته لم يثبت على حال ، وإنما يتنقل بذلك الجيش الصغير من مكان إلى آخر .

— ٢ —

محاكمة جلال الدين شاه

ظل رجال الحكم ، الذين كانوا ايام جلال الدين شاه ، في مناصبهم . واخذ المغول يبحثون عن رجل يضعونه في منصب الامير . وكان شرطهم الوحيد : تأييد الاحتلال المغولي .

ولكن المشكلة التي كانت تربك التحالف المغولي الخوارزمي ، نجمت عن القتال الذي يشنه جلال الدين ومن انضم الى جيشه من القرى والغيطان .

الصقت على جدران البيوت في المدن والقرى صور جلال الدين شاه وقد كتب تحتها بالخط العـــريـــض :

(مطلوب حيا او ميتا والجائزة خمسة الاف دينار) ولكن احدا لم يخبر عنه .

ثم انهم الصقوا على الجدران اعلانات كبيرة محذرة : كل من يثبت انه يعرف مكان جلال الدين شاه ولا يخبر عنه ، فانه سيلاقي حتفه . ولم يتقدم احد الادلاء بمعلومات عن الرجل . ثم جنح رجال الحكم الموالي للمغول الى الظهور بمظهر الحرص على جلال الدين ، فاعلنوا في طول البلاد وعرضها — الا المناطق التي كان يسيطر عليها جلال الدين ورجاله — عـــن نيتهم اعادة الرجل الى سدة الحكم والوصول الى اتفاق معه .

الا أنه لم يعد ، ولم يرسل خبرا ، وقد سخر الناس من الامر ذلك انهم عرفوا ان في الامر خديعة ساذجة . واذ فشلت كل الجهود أعلن في طول البلاد وعرضها ، عن انعقادهيئة المحكمةالعليا لمحاكمة جلال الدين شاه — الذي كما جاء في الاعلان — يريد جر البلاد الى الكوارث ويرفض الاحتكام للعقل ، ويتعاون مع الفقراء والصعاليك ، والدعوة عامة .

المحكمة

صرخ الحاجب : محكمة .

فوقف رجال سمان ، ونساء تفوح من ملابسهن الجديدة روائح العطور ، ويكسو الفراء أعناقهن الناضجة ، ومن الزاوية دخل القضاة ، وكانت امامهم بطونهم الكبيرة . ارسلوا نظرة جانبية باتجاه الحاكم المغولي . ثم ابتسموا له . فأومأ لهم . .

اعلن كبير القضاة ان البلاد في خطر . عندئذ اشرأبت الاعناق السمينة في القاعة ، وتطلعت العيون من خلال اجفان سميكة . فاضاف كبير القضاة : نعم الوطن في خطر ، فجلال الدين شاه باع نفسه للصعاليك ، ونحن كنا نخفي سراً خطيراً : ان جلال الدين شاه هو ابن احدى الجواري في القصر . والدم الذي يجري في عروقه غير نظيف . لذا ترون ان جلال الدين شاه عاد الى اصله . . اما نحن اصحاب البلاد واصحاب الملك وقادة الجند ، فاننا لن نغامر بازدهار مدننا ، وسوف نواصل حياتنا في ظل التفاهم مع . . المغول ، الذين لايريدون منا سوى اعلان الولاء والآن — وعادت الأبصار فتعلقت به — نعلن ما يأتي :

يحرم جلال الدين شاه من اي حق في الملك . يعتبر جلال الدين قاطع طريق يجب القضاء عليه ، لأنه يسرق أموال الأغنياء ويعطيها لصعاليكه الفقراء . يهدر دم جلال الدين شاه ، الذي يعمل على جر بلاد خوارزم إلى الهلاك . . ثم وقف القضاة وكان أول من صفق الحاكم المغولي ، وكان اصطكاك الفولاذ والزرد الذي يرتديه قد جعل الأجساد البدنية ترتعش ، فصفقوا وأخلوا يلعنون جلال الدين شاه .

— ٣ —

الموت عند القمة

قال جلال الدين شاه يحدث نفسه : ربما انتهي . ولكن خوارزم لن تموت . ووضع أصابعه على مقبض سيفه : : وانت أيها السيف ، انت لن تموت . سوف تظل في أيدي الذين سيقولون للمغول لا ، وانت ياحبيبتي حورية : ان فمي جاف وانت الندى الطاهر الذي يبل شفاهي ويرطب جفاف قلبي لقد باعوني علانية ياحبيبتي ، انهم يخونون كل شيء ، وهم يبررون خيانتهم . جاءه أحد الحراس وتداؤه يسبقه : يارفيقي وأخي جلال الدين شاه .

فاجابه جلال الدين : نعم يارفيقي ، وأخي .

قال الحارس : الأرض تهتز . . اني قد سمعت وانا تحت تلك الصخرة عند السفح ، صوتاً هائلا ياتي من أعماق الأرض .

قال جلال الدين : وانا سمعت ، لقد جاؤوا الينا في جيش رهيب انفخ في بوقك.

ومع انطلاق الأنغام من البوق ، شرع الرجال يهبون من رقادهم ، وأيديهم على مقابض

سيوفهم ، وكأنما خيولهم شعرت بما يحدث ، فاخذت تصهل وتحمحم في مرابضها ،ثم تشرئب باعناقها ، وتضرب باقدامها الهواء ، وصهيلها يرتفع .

قال جلال الدين : انهم قد جاؤوا ، وهم يظنون اننا جميعاً هنا ، انهم يظنون ان القضاء علينا سهل ، وان جعل خوارزم تركع تحت اقدامهم أمر ممكن .

قفز إلى متن صخرة كبيرة وقد لثر سيفه ولوح به في الهواء .

— ايها الرجال انا قائدكم ورفيقكم جلال الدين شاه ، ابن الجارية كما اعلنوا ، أقول لكم ان معركة غير متكافئة ستدور بعد قليل . انكم مجرد عشرات من الرجال وهم ألوف ، انهم مدججون بالسلاح ، ولكننا سنحارب كي لا تركع خوارزم إلى الأبد .

انني اعرفكم ، حاربت وإياكم ، جعنا معاً واجهنا الموت معاً ، أقول لكم : من يشعر بالخوف فلينسحب ، وليتر كنا نواجه قدرنا . أما أنا فكما عهدتموني ، وكما يليق بقائد يحب وطنه ، انني سأكون في المقدمة

— من يريد الانسحاب ؟ وكان جواب الرجال التلويح باسلحتهم ، والغناء لخوارزم المجيدة . واذ هم في جميا الانشاد جاءهم أحد الحراس ومعه جندي مغولي ، ورجل من رجال الحكومة الموالية للاحتلال المغولي .

قال الحارس : يارفيقي جلال الدين شاه . ثمة رسولين جاءا للمفاوضة . ماذا تقول .

قال جلال الدين وهو يشير لرجاله أن يكفوا عن الانشاد : دعهما يتقدمان .

قال الرسول الخوارزمي وهو يرتجف : ياسيدي الأمير ، صونا لسمعتكم فاننا نطلب اليكم تسليم اسلحتكم كي لاتحدث مجزرة يروح رجالكم ضحيتها ونحن ، اقصد هم ، يكلفون لكم محاكمة عادلة ، صرخ جلال الدين شاه : ايها الرجال البواسل ماذا ، تقولون في رجل يخون وطنه ويعرض عليكم الاستسلام ؟ صرخوا بصوت واحد :

الإعدام

وبسرعة عجيبة . كان سيف جلال الدين شاه قد شال رأس الرجل الخوارزمي ، أخذ الجندي المغولي يرتجف ، ويتكلم بلغة عجيبة ، فارتفع صوت جلال الدين شاه : وماذا تقولون في جندي غاز جاء يحتل بلادكم ، ويحرم أطفالكم الطمأنينة ويعرض عليكم الاستسلام ؟ . فارتفع صراخ الرجال : الاعدام . وتدحرج رأس المغولي ، والتقطت الشرايين الممزقة عند العنق ، واللحم المتهدل ، بعض الشوك والتراب وكانت اللحية ترتجف،

وانفتحت العينان دهشة ورعبا ثم انه ضرب جوادي الرجلين بسيفه فسال الدم من عقبيها ، وانطلقا في عدو مجنون .

وارتفع صوت جلال الدين شاه : ماذا تقولون في قائد يستسلم ؟ ، فارتفعت أصوات الرجال : الإعدام . وارتفع صوته مرة أخرى : وماذا تقولون في قائد يقدم سلاحه وسلاح رجاله للعدو ؟

فارتفعت أصوات الرجال :

الإعـــــدام .

فقال جلال الدين شاه :

— والآن يا رفاقي ليس أنا من يستسلم ، وليس أنا من يسلم سلاحه ، ان خوارزم تنتظركم . . فهيا . . اليها . . .

ليانه بدر

ليلة كان لون الأرض قرمزياً

عطشت البيوت والأزقة والناس ، ونفد الطحين من كل برميل وخابية ، وصار من العسير على الأطفال أن يمتلكوا القمر ويضعوه في جيوبهم قبل النوم . ثم تكاثرت الحشرات فوق أكوام القمامة الملقاة في الشوارع منذ أيام عديدة ، بعد أن دخلت الأحذية الثقيلة إلى المدينة .

ضجرت « نبيلة » بنت الفران لكثرة ما وبخها الأهل على حركتها الزائدة بين الأجساد المتعرقة المرنخة بالملح والرطوبة ، وصرخت أمها في العتمة مستعيذة من الشياطين الآدمية التي تشعل النار في كل المدينة .

قالت لها : « قلبي مطفي ، روحي طالعة ، وأنت تحوصين حولي مع إخوانك كالدودة » .

اندلع العطش وحشاً له ألسنة كثيرة يضايق « نبيلة » التي أحست بأن الغرفة طبل كبير مجوف ينحشر الجميع داخله ، ولا يخرج إلا أصواتاً أخرى للعطش المعبأ في صراخ الأطفال وبكاء الرضع . ذكرتها الأصوات التي تغمغم حولها بدلو الماء الذي كانت تسقي به الجنينة في مساء ذلك اليوم الذي لم تفتح عينيها بعده إلا على أصوات القصف والحرائق . . . . .

. . . . . . « كان مملوءاً عندما تركته ولا شك أن أمي ستفرح عندما أجلب لها ماء . » خطرت ببالها معلمتها حين كانت تدخل إلى الصف في الصباح ، فتنهال عليها باقات الورد الجوري وضمم النرجس وعيدان القرنفل الأحمر المونس بألوانه المزركشة . ثم تذكرت كيف كانت المعلمة تشير إليها بإيماءة لطيفة ، فتذهب من فورها كي تعبىء الماء في المزهرية الزجاجية .

تنسل « نبيلة » بصمت ثم تخرج من الطابق الأرضي إلى الجنينة ، وهي تحس بسعادتها لوقف إطلاق النار الذي تحدث عنه الكبار . انتهت الأصوات الهادرة للدبابات والمدافع ، وما عاد ثمة إلا ضجة خافتة وحيدة تسمع من البعيد .

طالعها منظر الحديقة الذابلة ، لم تتأثر كل نباتاتها ، ولكن أفضل الزريعة التي تحبها جفت وتحول لونها المنعش الجميل إلى لون أجرد مصفر . . . . . . « ليس هناك ماء . . . . ليس هناك ماء » . الطقس في الحديقة غيره عن الغرفة الخانقة المظلمة . رائحة الحرائق تمطر نكهة طازجة على الهواء الراكد ، استنشقت « نبيلة » جرعات متدافعة إلى

رئتيها . . . . . . « حتّى هذا طعمه ثقيل ، ورائحته تشبه البيض الفاسد » .
فارت احساساتها بحنين كثيف صاعق كي تعود الدنيا إلى ما كانت عليه .
ودار في رأسها خاطر سريع عن العشيات التي ستتمكن فيها من لعب « الإكس » في الحارة ، ولكنها استبعدت السؤال من خاطرها وطردته بانزعاج وتباطؤ : فلو علمت أمها وبقية النساء في الداخل لامطرنها بسيل من الأدعية والشتائم ، ولقالت لها الجارة ذات اللسان السليط : « الناس في الناس والقطة في النفاس » .

رغبة واحدة بقيت تموج في صدرها مع دقات قلبها المتدافعة ، كي تطل على الشارع إطلالة واحدة قبل أن تحمل الدلو وتذهب به إلى تلك الغرفة التي تعج بالآهات وصرخات الإختناق والعذاب. لابدأن في الخارج أشياء أعظم من تلك الكروم الكثيرة المرقشة التي تتبدى على واجهة البيت من آثار القصف.

أطلت « نبيلة » من السور كي تنظر إلى الشارع العام ؛ سمعت صوت حجر صغير يرتطم برأسها . ثم انها نسيت على حين غرة كل شيء .

حينما خرجوا باحثين عنها ، كانت « نبيلة » ممددة على الأرض قرب دلو الماء ، وغدائرها السوداء مبللة باللون الأحمر . . . . وكان لون الأرض قرمزيا حينما اختفى قرص القمر ولم يعد يبدو لأطفال الحارة رغيفا .

* * *

المطار

قصة: يحيى يخلف

قاعة المسافرين تغل بالناس ، وبين الفينة والأخرى تعلن الميكروفونات عن وصول أو انطلاق طائرة ، وعند المقاعد تتكوم الحقائب والهدايا ، والأطفال العابثون يملأون مابقي من فراغ بضجيجهم ولعبهم . .

ولا يتوقف الحمالون عن دفع عرباتهم ، كما يواصل عمال التنظيفات مسح الطاولات وتنظيف منافض السجائر .

وتلوح اسرة بكاملها إلى ولدها الذي وصل لتوه ، وفي الوقت نفسه تتعانق امرأتان : كهلة وصبيــــة ، وهما تنشجان في موقف لا يعني شيئاً بالنسبة لموظفي الجمارك .

أما الرجال ذوو البدلات الفاخرة ، وربطات العنق العريضة ، فهم يجلسون في داخل المقصف يحتسون البيرة المثلجة مع النساء اللواتي يصففن شعرهن جيداً ، ويترك احمر الشفاه آثاره على عقا ب سجائرهن .

توقفت في الخارج سيارة زيتية اللون، تقودهاامرأة ذات شعر أشقر، ووجه مغطى بمكياج دقيق يعلن عن الفئة الإجتماعية التي تنتمي اليها . والى جانبها فتاة شابة تشبهها إلى درجة كبيرة ، وفي المقعد الخلفي ، يجلس فتى في سن المراهقة ، يتكوم فوق رأسه شعر كثيف يسترسل حتى كتفيه ، فيما جلست إلى جانبه امرأة تحمل طفلا في شهوره الأولى ، ويدل لباسها ومظهرها على انها خادمة .

فتحت المرأة التي وراء المقود الباب ، ونزلت من السيارة ، ففعل الآخرون مثلهـــا وانتظروها إلى ان اغلقت الباب بالمفتاح ، ومشت ، فساروا وراءها .

وبقيت الوردة التي تبنت على الفستان — عند الخصر — تتفتح فوق صدرها .

شقت طريقها بين الناس ، يتبعها ركاب السيارة الفارهة ، ودخلت المقصف ... لم يكن هناك سوى طاولة تكاد تغيب وسط حلقات دخان السجار والتبغ . جلست المرأة . . جلست الفتاة ، وجلس الفتى ، وظلت الخادمة التي تحمل الطفل واقفة ، وعندما لم يدعها أحد للجلوس ، انسلت خارجة ، وجلست على احد المقاعد في قاعة المسافرين وهي تحتضن الطفل فتحت المرأة حقيبتها وأخرجت علبة السجائر ، وناولت واحدة لشقيقتها . ونظر الفتى إلى حلقات الدخان نظرة شرهة دون أن يجرؤ على طلب سيجارة . وأقبل النادل ، فطلبت المرأة فنجان قهوة ، وطلبت الآنسة نسكافيه بالحليب ، وطلب الفتى عصير فواكه .

وقالت الآنسة بقلق : لقد تأخر سامي . . قال انه سيسبقنا إلى المطار .

وأعادت المرأة علبة السجائر إلى حقيبتها ، وقبل ان تغلقها نظرت في المرآة إلى الظـــل الأخضر على جفنيها ، ثم تساءلت :

— ألم يتلفن لك من عند الحلاق .

هزت الآنسة رأسها ، فأغلقت المرأة الحقيبة ، وتناولت السيجارة من على المنفضة وقالت :

— إذن تأخر بسبب قص شعره .

وأخذ الفتى يتلفت حواليه ، بانتظار فرصة للإفلات

* * *

في باحة الاستقبال يتسابق الأطفال ، ويتزحلقون على البلاط اللامع الصقيل ، وبعضهم يغافل موظفي الخطوط ، ويصعد إلى الميزان .

ويضحك الطفل بين يدي الخادمة ، وتلتمع عيناه بالفرح ، فتضمه إلى صدرها ، وتمشي بتثاقل ، تتفرج على البائعات ، والصحف ، وزجاجات العطور ، وربطات العنق ، والحقائب الجلدية ، والسجائر الأجنبية .

ثم تقترب من زجاج النافذة العريضة ، تحدق عبر الزجاج بالطائرات الجاثمة ، وتلك التي تتزود بالوقود .

ويلمس الطفل بأصابعه الطرية الزجاج ، وتظل تولد على ملامحه دفقة فرح .

ثم تعود .. تمشي بتثاقل ، تتعب يدها ، فتنقل الطفل إلى الناحية الأخرى ويعاودها الإحساس بالمغص في خاصرتها اليسرى ، فيخطر لها انه ربما أخذت المزيد من البرد في الليلة الماضية .

تجلس على المقعد الاسفنجي الفاخر ، تغوص فيه ، وتحط الطفل إلى جانبها ، وتضع المصاصة في فمـــه .

غير بعيد ، عامل التنظيفات ينهمك في مسح البلاط ، وتفريغ منافض السجائر ، وثمة فتاتان في كامل اناقتهما تسيران ، ويسير إلى جانبهما شابان يستمعان اليها بشغف .. ومكبرات الصوت تتحدث عن اقلاع طائرة ، ورجل يحمل حقيبة يد ينظر إلى ساعته ثم يهرول باتجاه قاعة المغادرين ، واحدى المضيفات تتبادل الغزل على المكشوف مع أحد الملاحين بالقرب من موظفة الاستعلامات .

وفجأة ، سقط على الأرض عامل التنظيفات ، سقط كما لو أن أحداً ضربه بعصا على رأسه ، فهرب الأطفال في فزع ، وتجمع حوله الناس ، ووجدت الخادمة نفسها محاصرة بالخوف ، فحملت الطفل وقد تسارعت دقات قلبها ، ووقفت تتابع ما يجري بقلق .

لم يطلب أحد حضور الاسعاف ، اذ سرعان ما انفض الزحام ، عندما وقف عامـــل التنظيفات وهو ينفض الغبار العالق بثيابه . ثم حك رأسه ، وطمأن الحضور ، وقال انــه على مايرام .

° ° °

قالت الآنسة : لا يمكن .. سامي تأخر كثيراً .. انه يخدعني ! !

أجابت السيدة : سيأتي .. لابد ان يأتي .

عادت الآنسة تقول : سوف تقلع الطائرة بعد ساعة ، فمتى يأتي ؟

و إذ ذاك ، وقف الفتى ، وانسل خارجاً من المقصف وقد بدا وجهه ضيقاً وصغيراً تحت شعره الكثيف المسترسل حتى كتفيه .

زرع يديه في جيبي بنطلونه الضيق ، وبدأ يتسكع .

اشترى علبة سجائر ، واشعل واحدة ، وأخذ نفساً عميقاً ، وانطلقت عيناه تتابعان البنات اللواتي يقفن عند مدخل الترانزيت ، ثم السائحة التي تقف بالقرب من موظفة الاستعلامات ، ثم المرأة الأرتيست التي تلبس باروكة شقراء ، وتطلي وجهها بمساحيق فاقعة ، وتلبس فستاناً صارخاً ، وتهم بدخول مركز الجوازات .

واشعل سيجارة جديدة ، ثم وقف أمام زجاج واجهة مخزن المبيعات يصلح شعره ، ويرتب ياقة قيصه المشجر ، وعندما استدار لاحظ انه يلفت نظر موظفة الاستعلامات الشابة ، فاقترب منها وتظاهر بقراءة لوحة مواعيد الرحلات . . ثم استقرت عيناه على وجههـــا .

ابتسمت له ، وبادرته كما لو كان اصغر من أن تعترف بأنه لن تغازلها ،

وقالت :

— هـــل تسافر ؟

نفى وأضـــاف :

— شقيقتي ستسافر لإكمال دراستها .

— إلى أين

— إلى أوروبا . . إلى باريس .

وعند ذلك وقع بصره على المضيفة التي تضع عينيها في عيني الطيار الذي يبدو أنيقاً ووسيماً كمارلون براندو ، وتبتسم له ابتسامة ذات إيقاع وتنظر اليه نظرات وحشية ، ويحدق هو اليها من عل كما لو كان يراقصها التانغو الأخير ..

ولا حظت موظفة الاستعلامات استغراقه ، فابتسمت ، وتشاغلت بأمور أخرى .

استدار الفتى ثانية ، وزرع يديه في جيبي البنطلون فيما كانت السيجارة تشتعل ببطء بين شفتيـــه .

* * *

جلس عامل التنظيفات قبالتها ، وجهه شاحب ، وعيناه يسكنهما التعب والإرهاق ، وشعره الأبيض القصير يعطي لونه الشاحب هدوءاً وسكينة .

وبكى الطفل بين يديها ، فوقفت تهدهده ، وتربت على شعره ، إلى أن أغمض عينيه وبدأ يغفو .

– هل أنت بخير ؟

قالت ، فرفع عامل التنظيفات اليها عينين متعبتين ، وتمتم :

– بخير .

جلست على المقعد بحذر لكيلا يستيقظ الطفل ، وعندما استقرت واسندت ظهرها ، سألتـــــه :

– هل تشكو من مرض ؟

– اجـــل .

قال لها ، وأضاف وهو يعتدل :

– مغص في الكلى .

فرفعت حاجبيها في دهشة وقالت :

– ان ذلك يحصل معي احياناً .

ثم أضافت :

– ماذا تأخذ من أدويـــة .

حاول ان يتذكر ، ثم أجاب :

– لا أعرف اسم الدواء ، ولكنه مالح وكريه .

اسبلت بعض الشعرات التي كانت تطل من تحت الإشارب ،

وقالت :

– ان قرابة ماء ساخنة في المساء مفيدة في مثل هذه الأحوال .

فأجاب عامل التنظيفـــــات :

– لقد وصفوا لي دواءاً شعبياً ...

وأخذ يتحدث باستفاضة ...

وازدادت حلقات الدخان في المقصف كثافة ، حتى لكأن الجميع يجلسون في حمام تركي ، ولا يتوقف النادل عن الحركة ، وساقية البار تفتح زجاجات البيرة بشكل متواصل ، ومنافض السجائر طفحت ، والضجيج والصخب يعلوان .

وقالت الآنسة بعصبية ونزق :

– لم يبق سوى نصف ساعة . . ألم أقل لك انه يخدعني ؟

ويبدو أن السيدة لم تتأثر للدرجة الكافية ، فقالت الآنسة وهي تكتم الغيظ والغليان :

– لماذا لاتقولي شيئاً . . لمــــــاذا ؟

فأجابت السيدة بهدوء ، ودون ان تبذل جهداً :

– الدراسة أهم من سامي . . ثم هو ليس من مسؤوليتك .

فانحنت الآنسة ودفنت رأسها بين راحتيها ، وأخذت تبكي بصمت .

وقالت السيدة كأنما تحدث نفسها :

– أين ذهب العفريت . . أين ذهب ؟

كان العفريت لايزال يزرع يديه في جيبي البنطلون ، وتحت انفه سيجارة تحترق ببطء ، ويحوم حول موظفة الاستعلامات ، ولا يبعد عينيه عن المضيفة والملاح الذي يترك قبعته تنزل حتى تحجب عينيه .

. . . . .

. . . . .

... وأضاف عامل التنظيفات : ابني تزوج هذا العام وانجب لي حفيداً .

وابتسمت الخادمة ، وقالت : – ابنتي تزوجت منذ عام ونصف ورزقها الله بتوأمين .

وتساءل عامل التنظيفات (وكان يبدو جلياً أن لونه يستعيد صفاءه ، وانه يتنفس بشيء من الحيوية) :

– أهما ذكران ؟

– إنهما ولد وبنت !.

ثم صمتت قليلاً كالحالمة ، وأضافت :

— الولد اسمه عامر والبنت عائدة .

ثم ضحكت ، كأنما تغترف السرور من الأعماق ، وقالت :

— تصور . . انهما ينامان في وقت واحد ، ويستيقظان في وقت واحد ، وإذا بكى احدهما بكى الآخر ، وإذا ضحك أحدهما ضحك الآخر .

وابتسم الرجل وقال بوجه يطفح بالحنان والعذوبة :

— أمس ، كانت زوجة ابني ترضع الطفل ، عندما أحست بسنه يصطدم بالحلمة . . انه أول أسنانه . . يومها كانت فرحة كبيرة .

وتوقف الفتى الذي ظل يدخن سيجارته بفوضوية ، وهز كتفيه ، وقال مخاطباً الخادمة باستعلاء :

— ألم تسمعي . . انهم ينادون ركاب الطائرة المسافرة إلى باريس . . هيا .

انقبضت ملامحها ، ونظرت إلى عامل التنظيفات الذي هز رأسه للفتى محيياً ، وقالت وهي تقف ، وتترفق في نقل الطفل من ذراع الى أخرى :

— اني ذاهبة . . خليتك بالصحة والعافية .

وابتسم بوهن ، وقال بصوت لا يخلو من الإشفاق :

— وأنا سأذهب . . لقد حان موعد انصرافي .

أطفأ الفتى سيجارته ، ومشى أمامها مرسلاً نحزاته إلى موظفة الاستعلامات ، ومشت خلفه ، وعندما تلفتت خلفها شاهدت عامل التنظيفات يتحامل على نفسه ويقف . .

أمام قاعة المغادرين حدثت طقوس سريعة .

أقبلت السيدة والآنسة .

ملامح السيدة صلبة وجامدة ، ولا حركة في تقاطيعها .

ووجه الآنسة محتقن ، وعيناها محمرتان من البكاء .

قبلت الآنسة الطفل النائم بين ذراعي الخادمة ، ثم قبلت الفتى الذي أعلن عن تأثره بالإطراق وعندما وصلت إلى السيدة ، انفجرت بالبكاء ، فضمتها السيدة إلى صدرها وربتت على كتفيها . . ثم دخلت الآنسة قاعة المسافرين ، ولوحت بذراعها لهم ، ولوحوا بأذرعهم اليها .

وانتهى الأمر بعودة السيدة والفتى والخادمة والطفل إلى السيارة الزيتية ، فحصل تغير طفيف فقط ، إذ جلس الفتى في المقدمة ، وجلست الخادمة في المقعد الخلفي .

أدارت السيدة محرك السيارة ، وتركت الماسحتين تمسحان الرذاذ المتساقط على الزجاج .

ومن بعيد ، ظهر عامل التنظيفات ، يلبس معطفاً ، ويلف رأسه بكوفية مرقطة ، يقف تحت المظلة ، ينتظر الباص ، ويحمل في يده ما يشبه الزوادة . .

مشت السيارة ، وظلت الماسحتان تزيحان قطرات الرذاذ ، وظل الصمت ثقيلا كالحديد ، وظلت ملامح السيدة مغلقة .

الشعرات الثلاث

قصة نواف أبو الهيجاء

الواقع

أنت جريح ووحيد ومحاصر ، ذراعك اليمنى شبه مشلولة ، وكتفك الأيمن تنزف باستمرار ، ومنذ ساعات . أما الرباط الذي صنعته من قيصك الداخلي فلم يفلح في الحد من تدفق النزف . أنت جريح . يجب أن تدرك ذلك ، رغم أنك حاربته قرابة ست ساعات معتقداً أنك قد تخلق من الوهم حقيقة . أنت جريح ، ومحاصر ووحيد ، وعيناك تذويان ، من المؤكد أنهما تتوهجان بالرؤية ، لكنها توهجات شمعة قبل أن تذوب . الصخرة الضخمة التي تستند اليها ظهرك المرهق تشعر بها أحياناً غير ثابتة ، رغم يقينك أنها راسخة في أعماق الأرض منذ الأزل . لم تستطع الأيادي التي اقتلعتك وعائلتك من بيتك وأرضك ووطنك قبل أكثر من ست وعشرين سنة أن تصنع شيئاً في مواجهة هذه الصخرة ، كنت تحس قبل قليل ، قبل أن تدرك أنك وحيد

وجريح ومحاصر ، أن هذه الصخرة ذاتها ، بشموخها ورسوخها ، تقف كالنسر الفارد جناحيه ليحمي أبناءه . الآن أنت تشعر مع الليل وأصوات خبطات أحذية جنود إسرائيل ، وهم يثرون الصخر الأصغر ، وينبشون الأرض ، ويقتلعون الشجر بحثاً عنك ، الآن تشعر أنك يتيم وحيد ، وفي مأزق قد يودي بحياتك .

أنت جريح ، يا سميح محمود ، يا غضنفر ، ولم يعد إلاك . رفاقك غادروك ، وربما هم غادروا الأرض المحتلة ، وربما هم الآن يقدمون تقريراً عن استشهادك في معركة مواجهة مباغتة ، لم تكن محسوبة . إذن أنت وحيد ومتعب وجرحك ينزف ، وقواك بدأت تخونك . لم يعد إلاك والكلاب البوليسية ، والخوذات ذات الثقوب المدورة ، وعيون تتلصص ، تتربص ، تبحث عنك ، وقلوب غليظة تطلب موتك . حتّى البندقية التي كنت تشعر معها دائماً بالطمأنينة ما عادت هي البندقية ، أو هكذا يخيل إليك الآن وأنت في الزاوية . أنت محشور في في الزاوية وحيداً ، حتّى سميرك الأوحد تشعر أنك غير قادر على الإصغاء اليه .

الحلم

عاد الفارس لتوه من السفر . كان قد غادر مدينته منذ سنوات عديدة . ما أن أشرف على السور حتّى خيل إليه أنه يرى أشياء غريبة معلقة على السور . حين اقترب من السور تميزه ففغر فاه عجباً مما رأى . مئات الرؤوس المقطوعة زينت السور ، وبوابات المدينة . أدرك الفارس أن أمراً غريباً قد حدث . فلم يدخل المدينة إلا بعد أن تنكر في زي راع ، وبقر كرش ماعز ونظفها وألبسها رأسه فبان كالأقرع . دخل المدينة فراعه أنه شعر بغربة عن أناسها . دنا من بائع وسأله :

– ما سر هذه الرؤوس المقطوعة ؟

نظر اليه البائع باستغراب ، ثم امتدت يده إلى سلة أمامه وتناول منها حبة من البطاطا وقال :

– البطاطا جيدة ولكن سعرها ارتفع .

صرخ الفارس :

– أنا لم أسألك عن سعر البطاطا يا عم .

– إذن لا بد أنك تريد أن تبتاع شيئاً من البرتقال .

ثم نظر اليه بمغزى وهمس :

– اذهب في سبيلك ولا تسل عما لا يعنيك .

تبدلت الناس بالناس ، والمدينة بالمدينة أيها الفارس . إلى أين أنت تذهب ؟ العسس في كل مكان ، والرعب يتجول طليقاً في أزقة المدينة وشوارعها وبيوتاتها . أخذ يتجول في الشوارع والطرقات ويتأمل ما حوله . ذهب إلى منزلهم ، فلم ير إلا وجوهاً غريبة . أتكون المدينة قد احتلت من غزاة حين كنت مسافراً عنها ؟ ليس لي إلا أن أذهب إلى الحكيم القاطن في أطراف المدينة . هكذا قصد أطراف المدينة ، حتى عثر على الحكيم الذي أنكر معرفته به ، ولكن الفارس عرفه إلى نفسه بعد أن انتزع ما على رأسه . آنذاك احتضنه الحكيم وأخذ يجهش في البكاء .

– جاءنا غزاة . احتلوا المدينة . قتلوا أهلها . علقوا رؤوس الفرسان على البوابات . طردوا منا أكثر من الثلثين . المدينة الحبيبة يسكنها الآن الغزاة وعائلاتهم . من شتى أصقاع المعمورة تجمعوا على النهب والسرقة والقتل . كنا ننتظر قدومك . لا أحد غيرك يستطيع انقاذ المدينة . اذهب إلى السيف المسحور واحصل عليه ، بالسيف هذا فقط ننتصر على الغزاة ونطردهم من مدينتنا الحبيبة .

– وأين هو هذا السيف المسحور ؟

– هناك ، هناك ، وراء البحار السبعة . جب المخاطر واحصل عليه ، وإلا انتهت المدينة وأهلها وفرسانها إلى الأبد .

الواقع والاسطورة – مزج

كنت تفترش رجل جدك – رحمه الله – وعيناك تحدقان إلى السماء . كم كانت النجوم آنذاك واضحة . آه يا أيام الصيف وليالي السمر . يحدثك جدك عن الشاطر حسن و (شهبندر التجار) ، والمخاطر التي يتعرض لها الفرسان والألم الكبير الذي يهون أمام الغاية . . . ألم مثل الألم الذي يعتصر معدتك ، شرايين وعروق رقبتك ، ويكاد يجز فروة رأسك . وهذه اللزوجة التي تبدأ دافئة ، عند الكتف ، ثم تشعر بها باردة مثل بطن الأفعى وهي تتسلل تحت إبطك الأيمن ، إلى الأضلع . . . تكون شريطاً تعرف انه الدم . . دمك الذي يتجمع الآن تحتك حتى لتشعر أنك سوف تفترشه الليلة لتنام على فخذ الصخرة ، تغمض عينيك ، وتستريح . تحلم أنك الفارس وأنك صادفت في بحثك عن السيف المسحور الجواد المكبل بأصفاد من فولاذ لا يقوى على فكها إلا أنت . وحين أطلقته سمعته يناديك :

— أيها الفارس . . أنا لست جواداً حقيقياً . أنا من الجن .

ثم يقتلع ثلاثاً من شعرات عرفه ، ويعرضها عليك :

— خذ . حين تواجه مأزقاً صعباً أحرق شعرة تجدني أمامك في لمح البصر منقذاً ومخلصاً وخير معين .

« تأخذ الشعرات الثلاث . تدسها في جيبك بعناية . وما أن تفرغ من ذلك حتى يكون الجواد الجني قد اختفى . قطعت حتى الآن أربعة من البحار السبعة . أمامك تقريباً نصف المسافة إلى السيف المسحور . آه نسيت أيها الغضنفر ، يا سميح محمود ، في غمرة الأحداث خطيبتك . لم تعد الأطياف الحلوة تزورك كثيراً ، كما كانت تفعل في السابق . تغمض عينيك على صورتها البشرة الخمرية الشفافة ، والشفتان الحمراوان المكتنزتان ، ذلك الشعر الليلي الكثيف الطويل ، والرقبة التي تذكرك بالنعامة ، والصدر الناهد الذي حلمت أنك تعريه قبل أن يستأثر به أبناؤكما . يسري الخدر ، ينسل في غفلة من أعين الألم الألف التي تتفتح كالجروح في كتفك الأيمن . تشعر بالخدر فتنفصل عن العالم . الصخرة ما عادت إلا جوادك الذي تقطع عليه المسافات ، والبندقية سيفك الذي صرعت به عملاق كهف البحر الثالث . والكلاب ، وطائرات الهليوكبتر والخوذات المدورة تحولت إلى الغولة التي ظهرت أمامك بغتة وأنت تشرف أن تقطع البحر الرابع . تبتر لها ذراعاً ليثبت مكانه سبعة أذرع . لم يبق أمامك إلا أن تخوض البحر سباحة . تصورت أن آلاف الأذرع المحبوسة خلف أسوار المدينة تمتد اليك من على الموج لتنتشلك وتوصلك إلى البحر الخامس . هكذا ألقيت بنفسك إلى الموج . وغبت عن الوعي لتجد نفسك على اليابسة أمامك الحصان ، مكبلا بالسلاسل ، وخلفك جوادك يصهل لكي تستفيق . والألم . ذراعاك يفتتها الألم . والدم نزف لا ينقطع . تتحسس الآن الشعرات الثلاث فتشعر بالأمان . اظهر من المخبأ . لا تخف . أمامك السيف وفي جيبك الشعرات الثلاث ، ولن تصادف إلا ثلاث متاعب . انهض إذن . انهض .

الخروج من بطن الصخر

كجزء من الليل المنبثق من قلب الصخرة الراكحة تحدر شيء . خفق في لب العتمة ضياء نحاسي ارتعشت له قلوب ، ورفت جفون ، وتلمظت شفاه متيبسة . سميح محمود ، وقد نسي البندقية متكئة إلى الصخرة ، نهض ، وتحرك إلى الأمام . مد يده إلى جيبه . كانت أصوات الكلاب النابحة تصله ، كانت تقترب منه ، وهو نفسه يقترب منها في حركة متحدية . أخرج

من الجيب شعرة . لم يميزها بين اصبعيه . أشعل عود ثقاب . كشف الضوء الأصفر المتوهج عن وجهه . أحرق الشعرة . ضحك من أعماقه . نظر يمنة ، نظر يسرة . إلى الخلف استدار ، إلى الأمام رمى عينيه . انتظر . الجواد سيظهر . اصوات الكلاب النابحة تقترب منه . ثمة أشجار تطاولت رؤوسها حتى خيل اليه أنها اتصلت بالسماء . أو أنها عانقت بعض الأنجم المعلقة في الفضاء الكوني اللامتناهي . انتظر . سمع وجيب قلبه . اختلط الوجيب بالخبط القادم اليه مع نباح الكلاب البوليسية . أين الجواد يا سميح ؟ ربما أخطأت ولم تخرج الشعرة . اخرج الشعرة الثانية . أحرقها . انكمش على نفسه . انتظر عبثاً . الجواد الجني الذي سيوصله إلى السيف المسحور لم يظهر . وبعد . يا سميح . لديك الآن شعرة واحدة . احرقها في أسرع من لمح البصر . فعل . تعالى نشيج مبهم من أعماقه . انتظر طويلا . الكلاب اضحت على مقربة منه . خيل اليه في لحظة صحو أنه يحس بأنفاسها قريبة جداً . لكأنها تحاول نتش ساقيه . أين الجواد أيها الفارس . أين الجواد الجني ؟ يا سميح محمود ، أين الجواد ؟ التمع أمام ناظريه شريط ضوء ساطع مبهر ، كأنه اتصل بالسماء ، أو كأنه خرج من السماء ذاتها . لم يعد يذكر . خطف بصره . شخصت عيناه . أرهف السمع . لغط قريب منه . يخرج من بين الأشجار المتلاصقة . ارتدت عيناه إلى الصخرة . ويلي . أين البندقية ؟

الارض تنبت السيف المسحور

في بيت أبي عبد الله الصفدي ، تجمعت بعض النسوة .

قالت أم عبد الله : انهم يبحثون عن فدائي جريح .

دقت أم الصادق على صدرها : الله يساعد أمه .

وقالت فتحية عبد الرحمن : الله يعمي عيونهم عنه .

صرخت أم عبد الله : هذا الكلام لا يعين الفدائي المسكين .

ضربت أم الكامل كفاً بكف : ماذا نستطيع أن نفعل ؟

وفي بيت أبي الكامل كان أبو عبد الله ومسعد وأبو الكامل يتشاورون :

أبو عبد الله : ثلاثة أيام وهم يقلبون الأرض عليه . يجب أن نفعل شيئاً .

أبو الكامل : وإن عرف اليهود بالأمر ؟

زعق مسعود : ليطهرونا يا أخي .

زغرودة الصخرة

عاد سميح محمود إلى الصخرة . كان رأسه يثقل . كأن كل جبال العالم أخذت تنام على جفونه . ما أن رأى البندقية في مكانها حتى احتضنها وراح يستنشق نسيمها ، يضم اليه الشعر الحبيب الذي ما عاد طيفه يأتيه إلا لماماً . الصق ظهره بالصخرة . كأن يداً حانية خرجت منها واعتصرته ، تحاول أن تدخله في القفص الصدري بين الضلوع ، قريباً من القلب ، وما لبثت اليد أن أخرجت ذراعاً طويلة ، وثانية ، فثالثة . أحس بأنفاس دافئة تلامس الجرح . ومن بعيد ، من بين الشجر الذي يناطح السماء ومض ضوء . ثم تحجر الوميض ، حتى اتخذ شكل سيف خرج لتوه من باطن الأرض ، رأسه المدبب يعانق النجوم ، ويشع الضياء الساطع منه ليكشف الخوذات المتوارية ، والخطات والعقل المقبلة .

* * *

القصيدة التونسية

شعر : يوسف الخطيب

كأول قبلةٍ . .
لرضاب ثغركِ نكهةُ الأحلامِ
أجنحة الغمامِ
لمقلتيكِ شفافةُ الأنداءْ . .

كأول قبلةٍ
لحنان صدرك لهفةُ الأسفارِ :
أشرعةُ البحارِ
لكِ الرؤى ، وقصائد الشعراءْ . .

كأول قبلةٍ . .
شفتاي ترتعشان في شفتيكِ ،
من ظمأي إليكِ
شربت ملح البحرِ
ترجمتُ السرابَ غمامةً وطفاء . .

ومن أنا . . ليت غيركِ
يسأل الآفاق عن خبري . .

لأنَّ إلى ندى شفتيكِ
هجرةَ أضلعي ،
وعليهما ذِكري . .

لأنكِ . . تعلمين . .
أنا المغامر من قفار الشرقِ
جُزتُ إليكِ سبعةَ أبحرٍ ،
وإليك جُزتُ هجيرة الصحراء . .

لأن اثنين . . وحدهما . .
هنا التقيا صباحَ الدهر :
طائرُ صدريَ الناريُّ
فوق غصونكِ الخضراء . .

وها أنا عدتُ من صُوَرٍ
أعيدي أنتِ لي صُوَري . :

قفي بالشاطىء الشرقيِّ
عند قديمِ موعدنا ،
وعُدِّي الموجَ . . وانتظري

عددتُ إليكِ أبراج النجوم ،
حفظت أسماء الغيوم ،
طفقت تحت الشمس والقمرِ . .

فخلي الليل موعدنا . .
ومنديلاً . . وضوء سراجْ . .

كليلة حبنا الأول . .
وكلْمةُ سرِّنا . . قرطاجْ . .

أسيرُ إليكِ . . عفوكِ . .
أنني حافٍ
أجر القيد في قدمي . .

وأنَّ خواطري جنٌّ
مُصفَّدةٌ . .
وأن الماء ملءُ فمي . .

وها أنا عدتُ . .
أقرأ فيكِ بوصلتي ،
ولاوجهٌ . . ولاتذكارْ . .

عشيةَ جفَّ وجهي
في حزيرانٍ . .
وجلدةُ جبهتي
سُلختْ على أيارْ . .

فصبي الآنَ خمرتكِ العتيقةَ
ملءَ ذاكرتي
أضعتُ هويتي بالقدس
واحترقتْ . .
ألا احترقي
منارةَ ليلتي العمياءْ . .

خذي رأسي لحضنكِ ،
بي دُوارُ البحر من صُورٍ ،
وها عيناي . . في عينيكِ . .
تغتسلان في قُزَحٍ . .

فهزّيني لصدركِ . .
غيّبيني فيكِ
يا أرجوحةَ الفرحِ . .

لأن اثنين . . وحدهما . .
هنا افترعا على الدنيا
بكاراتِ الرؤى العذراء . .

لأنكِ بدءُ ذاكرتي . .
وثغركِ قطرُ داليّتي . .
وكنتِ قريحتي . . وجنونَ إلهامي . .

قصصتُ عليكِ رؤيا يوسفٍ
فدعي رحيقَ لماكِ
في تفسير أحلامي . .

ولم أركب جنونَ البحرِ
إلا في شفاعةِ أنكِ الميناء . .

ولكني . . . . . .
نسيتُ على رصيف القدسِ
أمتعتي . . وأوراقي . .
فمن أنا . . لستُ أعلم . .
صُبَّ لي حتى الفجيعة أيها الساقي . .

أُسرُّ إليكِ أني ضعتُ . .
صرتُ طريدةَ القانونِ
عند بطانةِ الملكِ .

أُسِرُّ إليكِ أني قد نزلتُ
بخانةِ الأفيونِ
بين محاضرِ الدَّرَكِ . .

لأني قد شردتُ إلى ضياءِ غدٍ
يظل يلوح في ظلمات أحداقي . .
وكنتُ تركتُ جدران المدينةِ
تكتسي رسمي . .
وصار اسمي
مُهرِّبَ ثورةٍ . . وشريدَ آفاقٍ . . .
فخذْ صحوي ،
وزدْ حتى الفجيعةِ . . أيها الساقي . .

وأعلمُ أن لي إضبارةً سوداءَ . .
كالزفتِ . .
لدى القسيس . . والحاخام . .
والمفتي . .
وعبر مراكز التفتيشِ إخباريّةٌ عني
بأن قصائدي ، في النفيِ ، زندقةٌ . .
وتسكنُ فيَّ روحُ مغامرٍ شريرٌ . .

لذلك مقرّزاتُ الأمن تطلبني . . .

ويشطبني الرقيبُ
وأسرةُ التحرير . .

وها أنذا أُساقُ لغرفة التحقيقِ
من نومي . .
وأجلدُ . . والخليفةُ يستزيدُ . .
بتهمةِ الحُلمِ . .
لأني قد خلعتُ على تماثيل المدينةِ
رثّ أسمالي
وجئتُ إليكِ في عُرْيِ البراءةِ . .
جئتُ . .
في حُمّى هنيبالِ . .
أسابقُ خيلَ أخيلتي
وأصدُرُ عنكِ ، سيدتي
أسرّحُ في جبالِ الثلج أفيالي . .

وها أنذا إلى جبلٍ بأعلى القدسِ
أصعـــدُ . .
ثم يصلبني يزيدُ بحائط الكعبه . .

لأني خُنتُ أصنامَ القبيلةِ . .
وحدّها . . سميتُها . . النكبه . .

لأني بُحتُ للحراس . .
أنكِ أنتِ صاحبتي . .
وأن اسمي على برق الدجى . . عُقبه . .
وظلّ دمي . . دليلَ سياحةٍ . .
بالقدسِ . .
تمخُرُ فيه خيلُ الروم . . للركبه . .

وها أنذا . . وأنتِ . .
وصفتُ وجهكِ للنجومِ
حفظتُ أسماء الغيومِ
فلو أكونُ على هُياج اليمّ ملاحاً
وأنتِ
يكونُ دافيءُ صدركِ . . الميناءُ . .

كلَيلةِ حبنا الأولى . .
أطيرُ على ندى شفتيكِ
حتى مُطلقِ الإنسان . .
أغرقُ فيكِ
حتى وحدةِ الأشياءْ . .

لأن اثنين : . وحدهما . .
هنا التقيا صباحَ الدهر :
طائرُ صدريَ الناريُّ
يهبط تونسَ الخضراءْ . .

أجراس الميلاد

شعر : أحمد دحبور

الحقّ يقول الصيادون ،
تقول الشكّ طيور الماءِ ،
وفي الأنباء ثلاثة عشاق يصفون العيدَ :
شجياً كان الصوتُ ،
وكان الوقت يمرُّ على الفقراء فينتشرون ،
هنالك حطتْ قبّرتان على قبرينِ فماتت واحدة في الحال ،
وجاورت الأخرى فرح الأطفال ،
فلم يفرزها الموت ،

فباضتْ ،
كان الضوء يشيعُ ،
وكان الورد يذيع الطيبَ

نقلتُ صليب الرب من الجبل المنسيِّ إلى قلبي ،
ودعاني النبع إلى عطشٍ علنيٍّ ،
فاجتمع الفقراء على الأسوار ،

(بهذا بشرني الصياد الأول)

تحفظ ناري وجه نبيٍّ
ذاكرتي برد وظلامٌ ،
ذاكرتي تنكٌ وخيامٌ ،
والأطفال أتوا فأتيت بأسئلتي :
أيعود الهيكل ؟
هل سأرى الأردنَ يفيض ؟
الطيرَ تبيضُ ؟
تعبتُ فهل أترجل ؟
ضاق الليل فهل أتسللُ ؟
ذاكرتي نار ،
أمطـــــار ،
والفقراء يدكون الأسوارْ

شاهدت النــــارْ
لم تخرج من بئر للنفط ،

ولم تحفظ حطب التجارْ
كانت بيضاء موردة ،
كانت حمراءَ ،
فشق البيضةَ نجمُ الصبح ،
وفي الأنباء ثلاثة عشاق يصفون العيدَ :
وقفنا بين يديـــه ،
مهيباً كان طوال الجرح ،
وملء الصبح ،
وكانوا يصطادون الضوء الطالع من عينيه ،
فتصغر محكمة الفريسيين ،
وتكبر في يده الأقمارْ
شاهدتُ النـــارْ
وسريتُ بها من مستمع حيرانَ ،
إلى برق تتناقله الأبصارْ

الحق يقول الصيادون :
إذا نضجتْ قدر الفقراء سيكتشفون حصى في الماء ،
فتجهر جمهرة منهم بالنارِ ـــ
فلسطينيٌّ هذا العيدُ ،
طقوس مناولة الطلقات ،
نهوضك من بين الأمواتْ ،

وجلد الصرّافين ،
فلسطينيٌّ موعدك اليوميّ مع القصف الجويّ ،
نقلتَ صليبَ الرب إلى الوطن العربيّ ،
سيجتمع الفقراء ويكتملون ،
(بهذا بشرني الصياد الأولُ)
واجتمع الفقراء على فصح مذهولْ —
تنشق البيضة عن أعماق الجرح ،
ونجم الصبح ،
وبينهما الصياد الأول ينكر صاحبه ،
(هل يُعقلُ ؟)
ثم سمعت الديك يصيح ثلاثاً ،
ذاكرتي برد وظـــلام ،
ذاكرتي تنكٌ وخيامٌ ،
يامن يطلبني
هل تسمح لي بمكاشفة الصياد الأول ؟
ذاكرتي جرفٌ وسيولْ

والحقَّ أقولُ :
ستحاورني طرقات غامضةٌ ،
ويقاتلني زمن صعبٌ ،
وستنبحني أجراس لصوص الهيكل ،

بعد سؤالي الأول —
أعرفها : لن تعبر عنّي الكأس المرّه
سيُشكّكُ بي وتراق دمائي
وأنا عبّـــاد الثوره
لا عودة لي عن عينين اصطفتا حلمي ،
لاعودة عن فقرائي . .

. . .

بيسان في الرماد

شعر: خالد أبو خالد

يعود الشتاء على جسد في الرماد

•

هنا موسم للوقوفِ
« قفا نبك » من فرحة الموتِ
إن الدماء تواصل دورتها في الترابِ
الينابيع عادت إلى النهرِ
والنهر عاد إلى أمه في الجبالِ

فلسطينُ
لا الصوت يأتي
ولا بيننا موعدٌ
نلتقي كلما أبعدتنا المسافةُ
أو فرقتنا السياسةَ
أو قربتنا البنادق
أو لهفةُ الفقراء

الليـالي
الشتـاء
الطريق التي عبّدتنا جسوراً على الماء
ورداً على الصخرِ
— يا وردتي . .
كم أحبُّ الشتاءْ

•

أغنيكِ
هل يذكر الشجر العربي الحروب التي خاضها
والغصون التي استشهدتْ
والرؤوس التي أُسقطتْ
والرؤوس التي أينعتْ
أقبـلي

إن كفي تجوس ظلام المخيم . . عبر الخرائب
بيني وبين الهزيمة حرب أرى أنها أحصبت
لا ترود المقاهي
ولا احتكمت في ظلال الذي روّض النفط
والصعبَ
والرمل . . للغرباء
السماء التي فوقنا . . فوقنـــا
والمصير الذي بعدنا . . بعدنا
ــ يا حبيبي . .
ــ سأنصت ان قالت الريحُ ما أبطنته على البعد
يـافـا
على الصبر
رمانتي أزهرت
آه
واجتاحني وجهها مرةً كالحقيقة
ثم احتواني رمادي . .
المدينة . . كالموت
والوعر أنت . . ولون شواطىء حيفـــا
وعنف محاور عمانَ
صدق زجاج الخليـــل

لردين بالعين ؟
أفهمُ
إن الحديث الذي بيننا مزمنٌ . . كامنٌ
والذي بيننا . . قاتــلٌ
وقتيــلْ

•

بعينيك — سرّي —
وأحببت حشد الفصولِ
الشباب المزنّر بالنصرِ
صادقت حزني على وجنتيكِ
وحوّلته فرحة للصغار . . البساتينُ
والبرتقالُ لهمْ
والتلال التي يحلمون بها في النهارِ
العصافيرُ
والبحرُ
والعيدُ . . بين يديكِ
— انتظرني
وخــــذني
— عيوني عليكِ . . وقلبي وحيدٌ
وصوتي يزوّر بالحبرِ
واللونِ

كل الجرائد تدري
وكل الإذاعاتِ
أدركُ
ها أنتِ أبعد من رؤيتي
ــ يا رفاقي . . نهوضاً
يكادون رغم الشتاء ينادون بالقحطِ
يحترفون الدهاليزَ
والقتــــلَ
والسـيركَ
من خلف ظهر المطرْ

*

وبين اليقينين فجراً ألاقيــكِ
وجهين للشمسِ
ــ يابا
ــ أراهن أني انفجرتُ
وأشعلت سهلاً فسيحاً من الفقرِ
للفقرِ
كل الحرائق منا . . وفينا
فها أنت بارقة من ذراعي
وصوتي

ونحوك ودعت كل المنافي
وقبلت كل المحبينَ
عانقت كل البلادْ

*

سأكتب مالا تقولين
أو ما تسرّينَ
حسبي أني قرأت الكتابين في الدمِ
والنـــــارِ
أني عبرت الطريقينِ
خاطرت بالطلقتينِ
وأني صحوت على « سيلة * الظهر » بحراً
وليــــلاً
. . . ويروي الفتى أنه قادمٌ
حامل حبه باليدينْ

*

— أحبك مهما افترقنـا
ومهما يقالْ
أحبك . . بيسانُ . .
لكنني حاضرٌ . . قادمٌ . . وغريبْ

* قرية الشاعر المحتلة .

دمشق ٥ — ١٢ — ١٩٧٤

لقاء

مع عبد الكريم الكرمي

أبو سلمى

أجرى اللقاء : رشاد أبو شاور

ليس من السهل كتابة دقق الذكريات التي يملكها الشاعر الكبير : عبد الكريم الكرمي : ابو سامى (بفتح السين) . عنده تاريخ فلسطين الادبي والسياسي ايضاً .

كانوا ثلاثة : عبد الرحيم محمود ، ابراهيم طوقان ، عبد الكريم الكرمي (ابو سلمى). شعراء فلسطين . استشهد عبد الرحيم محمود ، واخترم الموت شباب ابراهيم طوقان ، ونالت الزيتونة الفلسطينية : أبوسلمى .

كانت فلسطين في داخله ، أين حل ، وأيان ارتحل . في كل حرف غزل أزرق ، لاتبحث عن الحبيبة كامرأة ، ولكن تلتقي بفلسطين . في كل رثاء ، أو فخر أبو سلمى يمدح احداً سوى فلسطين وابطالها الشهداء البواسل – تجد فلسطين .

التقيته أكثر من مرة ، حاولت دائماً تصيد ذكرياته ، الإصغاء له بانتباه ، فعفويتـــه فيها ابوة وصداقة ، ونكهة القدس ، ورذاذ بحر يافا :

قلت له أكثر من مرة : ياعم أبو سلمى (بدنا اندردش معك)وكان يتهرب فهو لايحب التحدث عن نفسه أو شعره ، أو دوره الوطني في تاريخ فلسطين ، ونضال شعبهـــــا الطويل . ولكنني ألححت ، فاستجاب ، وسألني ، ولكن عن ماذا تريدني أن أتحدث ؟ وقبل أن أجيب قال : يجب أن نتحدث عن قضية وطننا ، عن دورنا ككتاب وشعراء .

ما هو دورنا ؟ ماذا نفعل ؟ ما هي مواقفنا إزاء ما يحدث ؟ ثم صمت .

قلت له : ولكن ألن تكتب مذكراتك عن نضال كتاب وشعراء فلسطين . ان النصف الأول من القرن زاخر بالبطولات والذكريات ، والمعارك التي خاضها كتابنا . .

قال : هذا ضروري ، اشعر بالواجب تجاه رفاقي شعراء فلسطين . ان الحقبة السابقة مجهولة تماماً .

رحمة الله عليك يا عبد الرحيم محمود ، التقينا آخر مرة في دمشق ، قرب نهر بردى ، وبعد العناق وتبادل التحايا ، اخبرني أنه مقيم في احد الفنادق ، ذات يوم ذهبت للسؤال عنه : ولكنهم أخبروني : يسلم رأسك : عبد الرحيم استشهد في معركة (الشجرة) .

كان رجل كلمة ورجل موقف : هذا هو الشعر ، وهذه هي الرجولة . الكلمة لاتلقى هكذا دون مسؤولية أو التزام ، كان عبد الرحيم فلاحاً حقيقياً ، وفياً لشعبه وقضيته . لقد ضاع الكثير من شعره ، وأسفاه .

الشعراء هذه الأيام يتحدثون عن الثورة والصمود والإلتزام . . ولكن . . .

— ابراهيم طوقـــان .

— ابراهيم كان ابن اسرة غنية ، ولكن الذي كان يرعاه ويتفق عليه العلامة قدري طوقان . وقد كان يساعدنا أنا وابراهيم .

كان يحب الشعر . ويا طالما احضرنا إلى بيروت — والمصايف على حسابه طبعاً ، نظراً لإفلاسنا المزمن — لإقامة أمسيات شعرية ، ولكنه كان يشترط علينا : بدفع أجرة الفندق وثمن الطعام ، وتذاكر الذهاب والإياب ، ولا أشياء أخرى .

وذات يوم هجاه المرحوم ابراهيم لأنه يضيق علينا في المصروف فتفاوض معنا ، ووافق على شروطنا . . تلك أيام رائعة . . وأولئك رجال أحياء .

ــ مطلق عبد الخالق ؟

ــ مطلق عبد الخالق ، كان في حيفا مراسلا لجريدة (الدفاع) ، كانت أشعاره لطيفة ، لكنه لم يبلغ مستوى عبد الرحيم أو ابراهيم .طبع ديوانه الأول والأخير (الرحيل) ، وبعد ئذ رحل .

اصطدمت سيارته بقطار يافا : وتوفي ، واقيمت لذكراه حفلة في الناصرية ، ويومها كتبت قصيدة في رثائه .

وكان مطلع القصيدة :

يا دمعة الشعر على مطلق

نسيت النتمة . زمن ياأخي رشاد .

رحمة الله على روحه لقد هجانا ذات يوم ، ثم عاد فدحنا . كتب ابراهيم طوقان قصيدة عن امرأة سيئة السمعة في بيروت ، أسمها أم ليلى .

فأراد ابراهيم أن يصالحنا ، وظن نتيجة خطأ مطبعي أن أم ليل هي (أم ليلى) وكتب قصيدة مطلعها :

يا أم ليلى اطـــــــلي فنحـــــن في ظلمـــــات

ــ هل عرفت الشيخ عز الدين القسام ؟

ــ الشيخ عز الدين القسام ، الآتي من شمال سورية العربية . رجل الدين الفقير الطيب ، كان يسير ممتد الخطوات ، يمشي بمهابة ، وقوة ، ووقار ، ودائماً كان يتنقل في الحارات الفقيرة ، ويزور الأسر البسيطة ، والناس البسطاء . لقد أثر في حركة الشعر الفلسطيني أعظم تأثير . كان مع الجماهير ، مع الخط الصحيح للنضال والثورة . وكان الشعر كذلك . فالتقى الشعر معه ، وسار مع الشعب ، وأبطال الشعب .

ــ نوح ابراهيم ؟

ــ نوح ابراهيم في كل تظاهرة ، أو احتفال بشهيد ، كان نجمه يبزغ . شاعر شعبي مبدع ، جريء ، ساخر ، شجاع . استشهد عام ١٩٤٨ مع الثوار وهو يقاتل .

قلت لك هكذا يكون الشعراء ، والا فلا .

ــ أعمالك الأدبيـــــة ؟

– نشرت : أغنيات بلادي ، من فلسطين ريشتي ، المشرد ، أغاني الأطفال . هـــذه أعمالي الشعرية .

أما أعمالي النثرية : كفاح عرب فلسطين . أحمد شاكر الكرمي ، الشيخ سعيد الكرمي . هذه أعمالي .

– الا تفكر في تقديم أعمالك الكاملة ؟

– أفكر طبعاً ، يهمني أن أقدم أعمالي ، وأشرف على تنقيحها وأنا حي .

– كيف كانت تسير المعارك الأدبية في فلسطين ؟

– المعارك الأدبية كانت بين أدباء الشعب الذين يناضلون ، ويعتفون معسكر العدو : الرجعية ، الصهيونية ، بريطانيا . وبين الذين ينتفعون من الزعامات التقليدية ، ولا يؤمنون بقضايا الشعب والوطن .

– طيب القصة في فلسطين ؟

– القصة احتلت مكانة أقل من الشعر . ولكن برز في فلسطين كتاب أبدعوا قصصاً متطورة ، منهم عارف العزوني . نشر في صحف فلسطين وسورية . كانت هناك مجلة ، اظن انها الطليعة وظهر أيضاً محمود سيف الدين الإيراني ، وخليل بيدس ، وهو والد القصة في فلسطين . وإذا كان الايراني يهتم بالوصف والعاطفة ، فإن العزوني كان يهتم بالكتابة عن قضايا الإنسان الواقعية والمصيرية .

– لقد رفضت أن اكنى «أبو سلمى» ، بضم السين . الكناية السابقة تخص الشاعر العربي الكبير القديم (زهير) . انا كنت أبو سلمى (بفتح السين) .

كنت تلميذاً في المدرسة ، في الثاني الثانوي بدأت كتابة الشعر . كان استاذي الشيخ محمد الزودي علمنا اللغة العربية ، وقد شجعني على كتابة الشعر ، وقول الأدب ، كان يطلب الينا حفظ بعض القصائد ، ولكنني كنت احفظ ما يعجبني ، والحقيقة انه تسامح معي في ذلك الأمر وشجعني على النظم . كانت أول قصائدي غزلية ، عن بنت اسمها سلمى ، من هنا جاء اللقب ، مطلعها يقول :

سلمى انظري نحوي فقلبي يخفق
لما يشير إلى طرفك اطرق

بدأ الطلاب زملائي ينادونني : أبو سلمى . كنت أغضب ولكن الأستاذ رحمه الله ، لبسني الإسم ، ونشرت في مصر ، مجلة الزهراء . والرسالة وغيرها من صحف سورية ، وتغلب اللقب .

كان المازني يكتب حين أصل إلى مصر قدم القاهرة شاعر فلسطين أبو سلمى

— والكرمي :

— الكرمي هي عائلتنا من طولكرم . عائلتنا فقط في هذه المدينة حملت هذا النسب . أصلنا ليس من طولكرم . يقال اننا هبطنا مصر من بلاد اليمن وفي أيام ابراهيم باشا وفد جد جدي إلى فلسطين . كان أجدادي يدرسون في الأزهر ، وهناك في الأزهر كانوا ينادونهم بالكرمي .

.........؟

— في زماننا كان الشعر العامودي التجديد كان ينصب على المعاني لقد هوجم المازني وعبد الرحمن شكري لتجديدهم في المعاني . وليس في الشكل .

في فلسطين كان الشعراء دورهم الهام في الحركة السياسية . كان دورهم مشرفاً في الحركة السياسية والإجتماعية . هذا يعني ضرورة وصول الشعر إلى الناس .

لذلك كان المعنى الجديد مع الشكل : الجوهر يوضع في قالب فني .

كان لهذا النوع من الشعر اثره الكبير . سياسياً ، وأجتماعياً .

في فلسطين كان الاتجاه الوطني في الشعر هو الأغلب .

كان السياسيون في فلسطين يركزون على ان الصراع بين العرب واليهود فقط . لكن الشعر كان ينبه إلى شد الاستعمار . ويكشف التحالف المعادي ..

المضمون تقدمي . والقالب تقليدي . وانا من الذين يؤمنون بضرورة الحفاظ على النغم .

— الشعر الجديد فيه موسيقى . . .؟؟

— الرقم اذا حافظ الشاعر عليه اذا وضع فيه روح جديدة صادقة ، فهذا أمر جيد . لكن ، الذي يجري ان معظم الشعر الحديث يفتقد للموسيقى والنغم .

ثم ان هذا الشعر في جله لايؤدي الرسالة المطلوبة . الفن جهد . لذلك حين نقدم الفكرة الجديدة ، ونعمل على تقديمها للناس ، يجب ان نتعب ونجتهد من أجل الإيصال .

– أنا كشاعر وفرد من هذا المجتمع . اذا كنت أريد أن يتحرر المجتمع ، ان يصير جميلا ، عادلا ، فيجب أن أعمل من أجل الوصول إلى الناس . يجب أن تكون الأدوات بسيطة ، واضحة ، صادقة .

أنا أجد ان هذا الشكل يوصل . في فلسطين تنتقل القصيدة من أقصى البلاد إلى أقصاها على كل الشعر الجيد والجميل لايتحدد في شكل معين .

أقول لك : الشعراء الكبار الذين جددوا هم الذين اتقنوا كتابة الكلاسيك .الحياة تتطور والشعر يتطور لأنه في صميم الحياة . انا مع الموسيقى في الشعر .

. . . . ؟

– لانستطيع أن نفصل الحركة الشعرية عن تطور المجتمع : في فلسطين ، الثورات الانتفاضات . منذ أيام الأتراك وحتى الإنتداب والشاعر يواجه ويقاوم .

كانت الفكرة في المجتمع اذا انطلقت من الشعر يتردد صداها في شتى ربوع فلسطين .

الشاعر كان يسجل ما يحدث على تراب الوطن ويوصل إلى العرب ، ينبه ، يوجه ، ينادي ، يصرخ باعلى صوت .

الشعر ، أسهل في الإنتشار من النثر . كانت القصيدة عند عبد الرحيم أو ابراهيم طوقان ، تتردد في كل فلسطين .

عندما جاء الملك سعود إلى فلسطين انشد عبد الرحيم أمامه :

المسجد الأقصى أجئت تزوره   أم جئت من قبل الضياع تودعه

في ثورة فلسطين وجه الملوك العرب نداء إلى أهل فلسطين يطلبون اليهم القاء السلاح . كانت ثورة عظيمة ، كبيرة ، هائلة . كان أيامها الاضراب الكبير . أطول اضراب في التاريخ : ستة أشهر .

لقد طلب ملوك العرب من أهل فلسطين ايقاف الثورة استناداً إلى نوايا الحليفة بريطانيا ، أيامها كتبت قصيدتي ، إلى الملوك العرب ، يومها لم تنشر هذه القصيدة ولا في صحيفة محلية . ولكنها طبعت على (ستانسل) طبعتها يومها ، عصبة العمل القومي في سورية ، ووزعت بعشرات الألوف . وتناقلتها الألسن ، قلت فيها :

انشر على لهب القصيد   شكوى العبيد إلى العبيد

وزن سهل . كلمات بسيطة ، واضحة ، الموقف الوطني فيها .

لماذا انتشرت أشعارنا ؟ لأن حركة الشعب الثورية فجرت بالضرورة التطور الشعري والموقف الوطني الشعري .

الشعر الشعبي أيضاً ، نوح ابراهيم كان يحمل على الأكتاف في المدن يحرض ثم صعد إلى الجبال . كان يسخر في احدى قصائده من الحاكم البريطاني (دل) .

دبرهــــــا يا مســـــتر دل   بلكي على ايـــدك بتحل

كان الشعراء يدافعون بشرف عن أفكارهم . كنت ادرس الحقوق في القدس ، وامارس مهنة التعليم من أجل الانفاق على نفسي . أيامها بني قصر المندوب السامي على جبل المكبر ، جبل المكبر ، جاء عمر بن الخطاب وأخذ المسلمون يكبرون عندما رأوا القدس . لهذا سمي المكبر ، قلت في قصيدتي :

جبل المكـــــبر طال نومك فانتبــــه
قم واسمـــع التكــــبير والتهليلا
جبل المكـــــبر لن تلين قناتنــــا
حتى نحطـــم فوقك (البـــنا ستيلا)

استدعوني ثم طردوني من العمل .

عبد الرحيم محمود كان المثال للشعراء في تلك الفترة ، كان فارساً وشاعراً . عندما تمنى أن يموت على الجبال ، فإنه حمل السلاح واستشهد وهو يحارب من أجل وطنه . هذه قيمة الشاعر الحفاظ على شرف كلمته . أيامها تزاحم الشعر والدم في ميادين النضال من هنا نبع احترام الشعب لكلامنا .

والآن شعر المقاومة هو الامتداد لتلك الجذور ، ان شجرة الشعر الفلسطيني خصبة معطاء .

قارن مثلا : توفيق الحكيم جاء إلى فلسطين ، رجوناه ان لا يقيم في (تل أبيب) قلنا له : تستطيع استضافتك في حيفا رفض .

أحمد لطفي السيد جاء إلى فلسطين وحضر افتتاح الجامعة العبرية ، وكنا أيامها نهيب بكل مفكري العرب أن يقاطعوا ذلك الاحتفال لأنه استعماري وضد العروبة لكنه قال : هذا علم . وحضر الاحتفالات .

المازني مثلا ــ كان دائماً من القضية الفلسطينية ، كان يكتب كثيراً عن فلسطين لقد منعه الانكليز من دخول فلسطين ، وعلمنا المستحيل من أجل دخوله : هذا الرجل كان عربي القلب . عن سورية وفلسطين والعراق كتب .

سجل أسمه كعضوا شرف في النادي الرياضي معنا في القدس . وكان النادي يسهم في الحركة الثقافية .

لويس عوض ، كنت أقرأ له واحترمه اجتمعت معه ذات مرة في الأهرام في منتصف الستينات . سألني : اذا اسرائيل أخذت فلسطين وفق قوانين (الفتوح) . ماذا نقول : هذا عقل مفكر ؟ هذا عقل في العصر الحجري ، ولا علاقة له بفلسطين والقضايا القومية . بعد هذا الحديث المؤسف لم أعد أقرأ له .

المهم شعراء فلسطين ، ولدوا من الجرح والرجولة ، والروح القومية والوطنية لشعبهم من هنا جاءت حرارة شعرهم .

– كيف تنظر إلى حركة الشعر الفلسطيني الان

– لا يمكن الحديث عن حركة الشعر الفلسطيني حالياً دون الذهاب إلى شعر المقاومة في الداخل .

شعراء الأرض المحتلة وصلوا الشعر الفلسطيني القديم وأبرزوه جديداً . لقد وجدوا أنفسهم على أرض ذبيحة ، من خلال قراءة الشعر الفلسطيني السابق عرفوا الكثير . من هنا جاءوا واستمروا كامتداد . روحهم استمرار لروح السابقة ، وجودهم على الأرض ، صمودهم نضال .

شعرهم الكلمة العربية في مواجهة سرقة الصهيونية الكلمة والارض . انني أغفر لهم بعض الأمور التي لا تؤثر على الجوهر . انهم الأشجار الخضراء الثابتة في أرض الوطن .

زيتون صامد في وجه الرياح والهمجية . لهم عندي محبة خاصة ، ومنزلة خاصة وربما تختلف في فهمنا لبعض النقاط أو النتائج التي يصلون اليها ، أو يعلنون عنها ، لكن علينا أن نتذكر أنهم في قبضة الاحتلال .

تحليلهم للصهيونية صحيح ، لنتيجة التحليل نفي لوجود الكيان الصهيوني . نحن علينا أن نحقق النتيجة . هم جزء من الشعب الفلسطيني . انظر الى قصيدة توفيق زياد الأخيرة (العبور) انها تكشف كل شيء .

شعراء خارج الأرض المحتلة ، قدموا رسالة الشعر نحو شعبهم . أنهم يسهمون في حركة الشعر العربي ، ويحركون الوجدان القومي ، ويؤثرون في حركة الشعر العربي ايضاً . هذا أمر هام .

مع مصطفى الحلاج

أجرى اللقاء : خليل صفية

• لنتفق أولاً ، هل هناك حركة تشكيلية فلسطينية مميزة ، وما رأيك في هذه الحركة ؟

• • — الشيء الأكيد هو أن هناك حركة فنية تشكيلية عربية تطورت ولازمت نمو الحس الوطني اقليمياً والحس القومي عربياً . لوس في الفن التشكيلي فقط وانما في جميع مجالات التعبير الجمالي ، لكن عندما نقول ان هناك حركة تشكيلية فلسطينية مميزة . فإن هذا قد جاء من طبيعة الظروف العامة التي أحاطت بالفنان الفلسطيني ، وعندما نستعرض الأشكال والأساليب لدى الفنان الفلسطيني ، نجد منابعها هي نفس منابع الفن العربي ككل وفي الوقت ذاته امتصت

التلوينات العربية للثقافة الغربية وذلك يتمثل في الدارسين للفنون التشكيلية ،في الغرب لكن الذي يميز الفلسطيني أو الفنانين الفلسطينيين ككل فهو الموضوع والمضمون الذي حطم الشكل السائد في المنطقة ليوجد أسلوباً خاصاً بالفنان يوحده مع تيار عربي أحياناً وخاص به أحياناً أخرى أما الشيء الأكيد الذي لا يستطيع أي دارس إنكاره فهو الرؤية والمعاناة الفلسطينية للفنان . ولكن عند بعض الفنانين في الفترة المتطورة من الحركة التشكيلية الفلسطينية وجدت اللهجة الفلسطينية الخاصة عند البعض وليس إلا لأنهم خرجوا من المخيمات أو من القرى غير المحتلة(إسرائيلياً) ورغم استخدامهم التقنيات المطروحة في الساحة العربية تبقى خصوصية الوعي الجمالي الفلسطيني الذي تربى في أحضانه وقد كان الفنان الفلسطيني ميزة السبق في مجال ربط الحياة اليومية بمعاناته الخاصة وبمعاناة شعبه في نطاق العمل الفني وإن كان مرتكزاً على تعاليم سائدة في المنطقة .

الترميز لديه كان عينياً ومباشراً وليس ملتوياً – مثلا – كان الفنان العربي بعد أن قدم من الغرب يرسم الفلاح والفقير والمظاهر الشعبية برؤية سائح ، وكان الفلسطيني يستخدم نفس الأساليب التقنية السائدة ، لكن يظهر فيها معاناته الخاصة التي تلمح بكل معاناة شعبه . وفي مجال أحداث أساليب ومناهج وطنية إقليمية أو عربية عامة ، وذلك مع ظهور الحركات الوطنية في فترات الاستعمار وكان النقل بمنهج غربي للوحدات والزخارف والخط العربي وقد لمس هذا الموضوع بمهارة وتقنية باردة ، حيث كان بعضهم إذا وضع في اللوحة كلمات عربية يعتقد أنه أنتج فناً عربياً ، وكان الفنان الفلسطيني تحت حرارة المعاناة اليومية التي صهرت كل المكتسبات وجعلت من الماضي والحاضر والمستقبل والشكل والمضمون واللون والرسم – أي أبجدية صناعة اللوحة – شيئاً عضوياً متلاحماً ، أي كانت أدواته توازي قدرته على الاستيعاب بحيث كلما زاد هذا الاستيعاب زادت أدواته .

ه أراك تؤكد على خصوصية الفنان الفلسطيني ترى ما هي العلاقات الحياتية والسياسية التي بلورت المعالم المميزة للفنان الفلسطيني وهل من أوجه لقاء بينه وبين الآخرين ؟

هه كثيراً ما قلت عندما طرد الفلسطيني من أرضه وجد في حالة خاصة ومن بقي في بيته تحت الاحتلال أصبح في حالة خاصة وعندما انبثق الكفاح المسلح الفلسطيني كان له سمات خاصة وحركته السياسية والدبلوماسية ذات سمات خاصة ، كيف نوضح ذلك عن طريق المقارنة

ابن المخيم والفلسطيني في البلاد العربية والفلسطيني في البلاد الأجنبية والفلسطيني في الأرض المحتلة ، يحرقه يومياً وضعه الشاذ ، إنسانياً وسياسياً وحتى يمس عمله اليومي . ما هي السمات ما بين أي شاعر عربي وبين شعراء الأرض المحتلة ؟ وبين شعراء الثورة في الخارج . سيجيب الشكلي والأكاديمي الذي يعالج الموضوع بوجهة نظر نقدية ميكانيكية . ان الفروق بسيطة . لكن حركة الإيقاع والرمز والوزن والصورة الشعرية والمعاناة اليومية تتضح بقوة في عنفوان توفيق زياد وصرخة سميح القاسم وأعماق التاريخ الفلسطيني ميثولوجياً وشعبياً والحياة اليومية عند محمود درويش والمخيم عند أحمد دحبور ، ونستطيع أن نجد ذلك في القصة القصيرة والرواية وفي الفنون التشكيلية . حتى عند الفنانين الذين يفتقرون القدرة التكنيكية — مثل الطفل الذي يحاول أن يتكلم بلهجة غزاوية وعندما أقول ذلك فلا يعني الحس الشوفيني ، وإنما خصوصية جزء من الشعب العربي .

• هل الشكل الفني نتيجة لظرف حضاري معين يفرض على الفنان أم أن الموضوع هو الذي يفرض على الفنان الشكل المناسب ؟

•• عادة الشكل محافظ والمضمون ثوري لأن الشكل نتيجة متغيرات لقوى وعلاقات الإنتاج . وعندما يأتي ثوري في أي فرع من النشاطات الاجتماعية والفكرية ويحاول أن يدمر هذا الشكل ، يهب كل من ارتبط وجوده بهذا الشكل لمحاربته ونستطيع أن نلمس ذلك في أشكال الأنظمة والحياة الاجتماعية والعادات والتقاليد والمقدسات ، لكن عندما تطرأ متغيرات جديدة تطرح الموضوع بمضمون جديد — تلقائياً — يحدث التدمير الشكل القديم ليتناسب الشكل الجديد المنبثق من رماد الشكل القديم مع المضمون الجديد المتغير في الموضوع — مثلا — مشكلة الحب موجودة مدى التاريخ ، والمتغيرات الاجتماعية تغير من نوعية العلاقة وبالتالي تغير من الشكل ، وإذا تتبعنا عمل فني تشكيلي أو قصة أو أغنية حول مشكلة الحب ، نستطيع أن نكتشف الجدل ما بين الشكل والموضوع ولكن الشيء الأكيد هو الإنسان واحتياجاته البسيطة التي وجدت قبل الشكل . ونجد المثالية التي بدأت متكاملة عند أفلاطون قد وضعت الشكل أولا ثم محاولة الموضوع أن يلبس هذا الشكل ، وعندما نقول فلان شكلي أي يكون واضحاً لشكل ثابت رغم المتغيرات المحيطة به . والصراع ما بين الشكل والمضمون يحدده حجم القوى الرجعية وحجم نسبة الحجم ما بين القوى الرجعية والتقدمية . فعندما يأتي مضمون جديد يطرح عادة في نطاق الشكل القديم حتى ينمو هذا المضمون ويفجر الشكل القديم ليوجد شكله الحديث — مثل — السيارة البخارية عندما أخذت شكل العربة (عربة الخيل القديمة) .

• أتفق معك بأن هذا ينطبق على العلاقات الاجتماعية والفنون الإنسانية جميعاً ، هل لك أن تعطينا نبذة تاريخية لتوضيح تلك العلاقات ؟

•• عندما نرجع للتاريخ القديم نكشف هذه العلاقة ما بين الشكل والمضمون وعندما تأخذ حضارة وليدة منجزات وأشكال حضارة أخرى ، ولو تتبعنا الترجمات والاقتباسات العربية لليونان وكيف تطورت فيما بعد لتصبح شكلا عربياً ، في الفكر والفن ، ثم عصر عصر النهضة وكيف ابتدأ النحت والتصوير يستند على الأشكال الإغريقية حتى وجد الفنان الشكل المناسب لموضوعه المعاصر . ونقفز بسرعة إلى العصر الحديث وعلاقة الوطن العربي بالغرب وبوضوح منذ الحملة الفرنسية . فسنجد أن الأشكال الغربية في البداية تأتي كما هي لكن مضمون العلاقات في الوطن العربي تغير هذا الشكل وينمو على يد نجيب محفوظ في الرواية وجواد سليم في النحت ، وسيد درويش في الموسيقى والمحاولات الدائبة لخلق شكل عربي في الفنون التشكيلية .

• ضمن محاولات خلق الشكل العربي في الفنون التشكيلية ، نجد بوادر تحرك في نحو التراث العربي من خلال عدة مفاهيم (الأرابسك ، الخط العربي ، الزخرفة) وهذه المحاولات قد تصل نسبياً للجدل التشكيلي بين مفهوم (ماضي ، حاضر ، مستقبل) وقد تسقط فريسة الماضي ، أو الطرح برؤية سائح ما رأيك فيما يطرح من إشكالات ؟ ؟

•• ان بوادر التحرك نحو التراث قد انبثق موازياً للحركة الوطنية والحركة القومية والسياسية والاجتماعية في مواجهة الاستعمار والامبريالية ، وان الفنان الذي درس في الغرب وجاء ليرتبط بهذه الحركة الوطنية ، قد جاء بمنهج غربي وضبب لديه القدرة على رؤية الذات القومية أو الوطنية فيه ، فما كان منه إلا أن خرج يبحث عن ذلك في الخارج في الوحدات والموتيفات والأشكال القديمة جداً والتي ميزت حضارته القديمة . بدأ ذلك محمود مختار في مصر حيث ذهب إلى الموضوعات الفرعونية القديمة بمنهج غربي وبدأ هذا الخط ينمو في الوطن العربي إلى أن حدث التزاوج ما بين العنف التاريخي الكامن في شخصية الفنان ولون بهذا الشكل الغربي فطبع الشكل الغربي بملامح بلده مثل جواد سليم رغم أنه استفاد من الفن الآشوري والفنون عندما قلت (تضبيب) أعني أن يد وعين وذهن الفنان يتعاملوا مع الخارج ، خارج نطاق شرارة

التجربة الشخصية اليومية . فنجد اللهفة والجري وراء الأسلوب المتميز وبين استيعاب التراث والملامح الخاصة . قد ظهر وكأن الفنان يلهث خلف شيء هو في الأصل داخله لكن اندفاعه كان للخارج ، بمعنى أن العمل الفني لم يكن نتيجة انصهار الحواس الخمس وموقف الفنان وخبرته التقنية والموروث الكامن فيه وثقافته ومعاناته اليومية من حب وكره ورغبة في الحياة • بجانب ذلك تغريب الأكاديميات العربية للفنان الشاب – فالبعض لمجرد استخدامه اللون الشعبي أو الشكل الشعبي بشكل محايد واعجاب سياحي مع أنه يمكن ذلك في داخله لكن عندما يبحث عن الخارج ليفجر الداخل ويحدث الجدل تكون النتيجة العمل الفني .

سأضرب مثلا صارخاً : سمعت في الجزائر أن هناك فنان لمجرد أن وقع على اللوحة اسمه باللغة العربية اعتبر كما لو كان عربيا ومعظم الفنانين لم يستطيعوا أن يفهموا إما يفرق بين الفنان و (الآرتيزان) الحرفي . فتعاملوا مع الفنون التشكيلية المعاصرة بعين الحرفي الشرقي الذي يحافظ على التراث في خان الخليلي والحميدية والقصبة .

• إذن كيف تفهم عودة الفنان الواعية للتراث وهل ينحصر ذلك في إطار فترة معينة أم أن مجمل الحضارات العربية يمكن الإفادة منها في عملية العودة والجدل مع المعاصرة ؟

•• قلت في مؤتمر بغداد الأخير أن البحث في القبور والمتاحف يعتبر شيئاً عظيماً إذا كان ذلك يفجر شرارة داخلنا أما إذا كنا نجمع ونمتج بعض الأجزاء في لوحة كن يحاول زرع عود جاف في مقبرة وجلس يصلي ويدعو أن تخضر ، من يعمل في الحقل منه ، منهم يعمل لإشباع عين السائح القادم من الغرب أو يجسم الشعارات السياسية لدى القوى الواصلة إلى قمة السلطة . أو هاوي مديح كاذب انتقل إلى احتراف الفن والفهم الشكلي والحرفية جعلت الرغبة في استخدام الموروثات استخداماً ميتاً وأصبحت هي الهدف مع أنها وسيلة ومتممة لمكونات الفنان . عندما يعي الفنان دوره ويشحذ أدواته ويمسك الفرشاة ويقف أمام السطح الأبيض ليس منتجاً لسلعة أو رغبة في تفريغ طاقة وشحنة ضبابية أو للتواجد الاجتماعي تحت اسم فنان وقد تضخمت الاستعراضية فيه ، عندما يكون الفنان هو كله فرشاة في يد أمة كامنة داخله – تلقائياً – سيتضمن نتاج اصطدام الفرشاة بالسطح الماضي والحاضر والمستقبل .

ومن الرجعية والغباء أن يتقوقع الإنسان وليس الفنان فقط في دائرة الإنتاج الحضاري لأمته فقط وخصوصاً في هذا العصر . بل يجب أن تكون جذوره ممتدة في أعماق التاريخ في

المنطقة والعالم وفروعه تعرش على سطح العالم المعاصر . لتكون الثمرة هي نتاج مكتسب خصوصية أمته والمكتسبات العالمية . كيف يكون ذلك ؟ أن يكون الفنان كله بحواسه كالقمع اتساع دائرة فتحته العالم ، والزمن بامتداده ، وطرف الفرشاة تخصصه ، أن لا يكون رساماً فقط ، أن يعطي لتخصصه اهتماماً كبيراً وللجانب التقني . ولكن هو كإنسان أولا – وإلا سيصبح كسيارة كاملة وليس فيها وقود ولا يعرف أين يتجه .

• ما رأيك في الصراعات الفنية والسياسية القائمة في العالم ، وبعملية التبني السياسي للفنان ثم الهوة الكبيرة بين الانتماء الفكري والتجربة الحياتية وبين العمل الفني التطبيقي وسقوطه فريسة متطلبات الطبقة البرجوازية ؟ أي أن يكون الفنان سياسياً تقدمياً في فكره وبرجوازياً في فنه ؟!

•• الشيء الغريب أن هناك بعض الفنانين لهم انتماءاتهم الحزبية أو في أفكارهم تقدميين لكن في إنتاجهم الفني أبعد مايكونون عن ذلك وينتمون إلى فئة منتجي السلع للسوق . ذات يوم دار الحوار مع بعض الفنانين وكان بينهم أحد الفنانين من البلاد الإشتراكية ، وكان السؤال لماذا اختار حزباً ثورياً أسلوباً في الفن التشكيلي وهو أسلوب الواقعية بدون صفة كنهج أو كرؤية لفناني هذا الحزب ؟ قال ان هذا الأسلوب الواقعي هو أسلوب البرجوازية في فترة ثوريتها وكما انحرفت سياسياً وتاريخياً ، وهو في الحقيقة ليس انحرافاً وإنما ميلاد قوة تاريخية جديدة أصبحت في صدامها معها تحاول أن تحافظ على الشكل التاريخي والاجتماعي والفكري والفني للحفاظ على بقائها . فكرياً تستطيع أن تشحن الكوادر أو الجماهير لكن العمل الفني لأنه هو المعرفة الحسية في صورة . لابد من زمن يتربى فيه هذا الحس ويكون الفكرة والحركة الأيديولوجية هي المناخ الذي يتربى فيه هذا الحس . لكن المشكلة – نجد فناناً ماركسياً في مواقفه وأفكاره وانتمائه ، ومنتج سلعة للسوق البرجوازية . نستطيع أن نجد ذلك عند الفنانين الإيطاليين ولهم مبررات ، ان هناك سوقاً بورجوازية تقف وراءها الأحزاب والمؤسسات وفي العالم العربي نجد ذلك بوجه صارخ ما بين الواقعية الميتة أو التجريد . قليل منهم بدأ يعبر عن معاناته أو معاناة طبقته وأمته ونقول دائماً مها يكن موقع الفنان الاجتماعي والفكري عندما يواجه الواقع كما هو ويضمن العمل هذا الواقع كما هو أو الثورة عليه عندها يضيف لواقع الحركة الفنية شيئاً جديداً . أما مفهوم صناعة اللوحة للمعرض والمتحف والبيت والجدران – للزخرفة فقط – هذا مشروع لكن دون تمويه . فالأرابسك العربي

والزخرفة العربية كما زخرفت العمارة الدينية والقصور والأدوات تقوم بنفس الوظيفة بشكل آخر في الفنون التطبيقية والصناعية ، لكن التعبير عن الوعي الاجتماعي والقيام بدور التثقيف والتحريض ، هذا ما آخذه على الفنان المدعي الثورية وهو خادم للذوق الذي أطره الاستعمار والقادرين على شراء الأعمال الفنية وهذه المشكلة تحتاج لدراسة عريضة جداً ، لأنني أعرف الكثير من الفنانين في الوطن العربي رفع من مكانتهم الأجنبي والمؤسسات الأجنبية والمراكز الثقافية والسفارات ودفعوا نحو أسلوب خاص ليصبحوا خلايا مريضة في أمتنا وفي الوقت نفسه نجد بعض الفنانين الشبان يحاولون الاحتذاء بهم ككل . لأن دور الثقافة الأجنبية في الوطن العربي مرتبطة بنشر الثقافة والفكر السياسي والإعلان عن منتجاتها وقدرة تقدمها وإحداث ثقة عند الجماهير فيما تعرضه من سلع في هذا البلد . فالعمل الثقافي لا يأتي من فراغ ويعمل في فراغ وهذا الموضوع لا ينتهي وهو عريض ومن المستحسن أن نقفله في الحوار الآن .

• من الملاحظ أن الكثير من الرواد قد بدأ بتكوين هوية خاصة معتمداً مدرسة أوروبية معينة واستمر طيلة حياته بها وافتقد عملية البحث والتجديد وأصبح ظاهرة خاصة وقفت عند حدود التجربة الأولى شكلاً وأحياناً موضوعاً ولم تتجاوزها ما رأيك في ذلك ؟

•• دائماً كلمة الريادة مرتبطة بمن درس في الغرب وعاد وأنتج أو درس في الأكاديميات الفنية العربية . واختلط دور المدرس ودور الفنان عند البعض منهم ، بعضهم أصبحوا فنانين فقط ولم يكونوا مدرسين بشكل جيد فكانوا يصبوا الطالب بشخصيتهم ومن هؤلاء من استطاع أن يفلت من اطار التأطير وعندما نتذكر ميلاد النحت الحديث في الوطن العربي ، بقوة نستطيع أن نقول بدأ مختار ومات مبكراً بعد أن بدأ ينضج كفنان يجمع المكتسبات الغربية ويفجر لديه تراث المنطقة خصوصاً أعماله الأخيرة ولم يكمله أحد بنفس القوة . ويأتي جواد سليم في العراق وتتكرر المأساة يأتي بعنفه ولم يتجاوزه أحد . في التصوير بدأ محمد صبري . راغب عياد ، لكني أستطيع القول بأن الحركة الفنية ذات الملامح الإقليمية تولد على يد الفنان الهاوي مثل محمود سعيد ومن سار في دربه سار في الشكل فقط وتحت سطوة متغيرات البدعة الغربية وفي الأدب والرواية والشعر وأن التلوينات الحديثة قد بدأت على يد من كان في المهجر وتكمن عظمة الرواد بأنهم نقلوا التجربة الغربية ومن حقنا تقديرهم ووضعهم في المتاحف .

• هل هناك حركة نقدية تشكيلية وما رأيك فيما يطرح ؟

•• من قاد الحركة النقدية في الوطن العربي هم الأجانب ويجب التمييز بين الناقد الفني والصحفي الفني وبين المترجم أو الكاتب في علم الجمال بعقلية فيلسوف وليس برؤية فنان أو ناقد . إن الحركة النقدية في الوطن العربي ما زالت تحبو وتتخبط وملونة بنفس التخبط عند الناقد العربي . وهناك الناقد للقيم الشكلية أو الاجتماعية ومشكلة الناقد أصعب من مشكلة الفنان لأنه يجب أن يعرف الحضارات والمناهج ثم أين موقعه . في الستينات والسبعينات برزت بعض المقالات النقدية . ولا نستطيع أن نقول عنها جيدة لكن ليست رديئة . أما الصحفي الفني فهو نتاج الصحافة في الوطن العربي . وأعتقد بأن العيب في عدم وجود الحركة النقدية يكمن في عدم وجود المجلة الفنية .

• تحدثنا بما فيه الكفاية عن الحركة التشكيلية الفلسطينية والعربية ، هل تحدثنا عن تجربتك بالذات ؟ من الممكن أن تبدأ مع البداية منذ وجودك في القطر العربي المصري ، كيف كانت البداية ؟ ولماذا كان التشكيل وسيلتك للتعبير دون غيره من الفنون الإنسانية ؟

•• قبل الإجابة على هذا السؤال سنتحدث عن الجو أو المناخ العام الذي ولدت وتربيت فيه والمتغيرات التي حدثت وأحدثت تكويني ، ولدت في فلسطين وكبرت والعالم يحترق في الحرب العالمية الثانية ثم الصراع العربي الصهيوني — الثقافة الشعبية والثقافة المترجمة والحياة الاقتصادية للأسرة — والتشريد عام ١٩٤٨ والسوح في الوطن العربي .مارست العمل منذ الطفولة ، القراءة ، المعاناة ، وكان المفضل عندي هو اللعب بالطين والرسم على الورق وكنت واخوتي وأولاد الجيران نعمل في الصيف في الحقول نجمع القطن — والدراسة في الشتاء — ثم موت والدي وتحمل أعباء الأسرة والجو الاجتماعي المحاصر . وقراءة الصحف للفلاحين المحيطين بي — (راديو) السماعات الذي صنعته وسمعت منه الموسيقى والأخبار والتمثيليات . وكنت في هذه الفترة أستعير الكتب من مكتبة خاصة مقابل ٢٫٥ قرش عن الكتاب الواحد . وهناك آلاف العناصر من الحلم وحلم اليقظة والعالم الرديء . كان العالم سيئاً وحلم اليقظة يولد عالماً مغايراً له وتعلمت من المدرسة والأساتذة والناس أن لا يكفي أن يحلم الإنسان فقط . بعد أن أتممت الثانوية كان لي الرغبة في دراسة العلوم العسكرية وفي وقتها لم يكن يسمح لي بذلك وخطر لي أن أدرس الرياضيات أو الفيزياء . كل ذلك لم ينسيني أنني فلسطيني والمعركة قادمة

والجو المحيط بي يؤكد دائماً أني فلسطيني وكان لي معرفة بعلم النفس وحياة الفنانين والتاريخ والأدب وتجارب كثيرة ساعدتني على فحص ذاتي . ما هي القدرات التي أمتلكها ؟ وما هي الأشياء التي أحبها . رغبة في إحداث توازن أو التحام ما بين العمل الذي أحب أن أمارسه وقدرتي عليه ، ومن خلال دراستي وجدت قدرتي على التصور البصري وقدرتي على التصور التجريدي وحبي للرسم ومعرفتي أن الفنون التشكيلية تستطيع أن تخترق حاجز اللغة في التفاهم مع الآخرين . ذهبت القاهرة وانتسبت لكلية الفنون وأخيراً كانت الصدفة أن واكبت رغبتي فبدأت الدراسة في الكلية حتى وأنا في السنة الإعدادية طرحت على نفسي التخصص ودرست النحت وحتى هذه الفترة لا أشعر بفارق في قدرتي على ممارسة الرسم أو الحفر أو النحت ، درست النحت وكنت أزاول الرسم في المنزل والشارع والمقهى . يواكب ذلك قراءة منظمة للفنون الأخرى والعمل لإيجاد وسيلة البقاء . كنت أدرك أن المارد الكامن في داخلي لا بد من أن يلين أدواتي ليستطيع أن يستطيل خارجي ويحط بصماته على المادة . وذلك يحتاج لتدريب قاس وتنظيم وممارسة وتنمية الحواس . كنت أعرف أن يدي يكمن خلفها خمس حواس ولا بد أن تكون هذه اليد هي خلفة العمل . (الحواس) بمخزونهم الفكري والحسي حتى الموقف وحتى سنة ١٩٦٨ كنت قد شحذت أدواتي بما يكفي أن أبدأ ، وللمت في طريقي كل ما أتيح لي من ثقافة رابضة بين الكتب أو في الحياة اليومية وتعلمت من نفسي أن أصبح ناقداً لانتاجي ولحياتي .

• منذ الخمسينات وأنت تقرأ الشعر والقصة وتسمع الموسيقى وتشاهد السينما ، ترى هل انعكس ذلك في إنتاجك التشكيلي وكيف ؟

٥٥ دائماً أقول أن ما وهبته لنا الحياة من إمكانيات هو الخامة الأولى ، ولكن تبقى التجربة البشرية المكثفة فيما هو مسجل والممارسة والنظام والمثابرة لنمو هذه الخامات التي وهبتها الطبيعة ، وكلما تتسع دائرة المعرفة لدى الإنسان كلما يكبر حجم إدراكه لها وتمتعه بها – ممارسة التذوق بالممارسة – ولا أستطيع أن أفرق بين هذه الفنون لأنك تستطيع أن تكتشف إيقاع الحياة كامن بشكل موحد فيها ، هذا الإيقاع يمتلكه الكل ؛ أما التعبير عنه فيمتلكه الفنان . مارست الشعر لأني تعلمت القراءة والكتابة ودرست السينما لأني أحبها وفكرت كثيراً أن أعمل بها كون الكاميرا هي أكبر موقف ايديولوجي جماهيري مؤثر لأنه يجمع كل الفنون على شريط واحد . أما الموسيقى فما من طفل أو إنسان إلا ودندن بعض الألحان ، فما كان مني إلا أن طورت هذه الإمكانية في حدود قدراتي . من لا يستطيع أن يعيش الحياة طولا وعرضاً كيف ينتج عملا فنياً . ولا يكفي أن أمتلك اليد والعين . أما عن انعكاس هذه الفنون في عملي فسأعطي

بعض الأمثلة . كنت في برنامجي الموسيقي مساء كل يوم أربعاء أذهب إلى المكتبة الموسيقية في القاهرة وأسمع وأقرأ عن الموسيقى – كان هناك أحد التماثيل واسمه (الصلب) . أما مفجر إيقاعه فقطعة موسيقية لما أذكر اسمها (توري لايت) ومن المونتاج في السينما استفدت التوليف في نسيج اللوحة .

إن التراكم الكمي في أي شيء يحدث عند لحظة ما التغير أو التطوير الكيفي لما أراه من الحياة الآن يحدث تراكم داخلي سيكون له منعكساً في انتاج المستقبل ، مثلما تصنع لوحة ، لا بد أن يكون هناك تراكماً وبداية . وتكون النتيجة اللوحة ، لكن ليس بشكل ميكانيكي .

• في البداية كنا قد تحدثنا عن التراث بصورة عامة هل لنا أن نعرف علاقتك بالتراث الفلسطيني ؟

•• الفنان يولد عضوياً ويولد تراثياً رغماً عن أنفه ، إلا إذا ولد في مكان وقبل أن يدرك عاش في مناخ تراثي آخر ونحن نعيش الآن التراث الإقليمي والعربي والعالمي ولا تستطيع أن تغمض عينيك تصف إغماضة لمدة طويلة ، فالعالم الخارجي يأتي عبر الكتب ووسائل الإعلام والوسائل الفنية والموروث الإقليمي والتراث العربي ، أنت كل ذلك ، لكن كيف تكون مساحة أعرض لتستقبل أكثر وتفيد لحظة الإنتاج . العدو والقفز يستطيعه الكل ، أما أن تكون أجود فلا بد من التدريب لاحداث الهبّاتة . وذلك يتضح في نحت الحجر خصوصاً التماثيل الضخمة ، أما عن التراث الفلسطيني فطبيعة ظرفي والتحديات المطروحة أمامي والكل يعرفها أني فلسطيني مطرود من أرضه وبأدواتي البسيطة بجوار الحركة السياسية والكفاح المسلح والتنظيمي والفكري الخ . . . أقاتل .

• اللوحة كيف تتشكل لديك ، كيف تبدأ ، كيف تنتهي ، هل تواجه صعوبات في التطبيق ، وما هي اللحظات الحرجة في عملية الولادة التشكيلية ؟

•• نستطيع أن نوضح ذلك عن طريق تتبع ملاحظاتي لنفسي عبر تطوري أو عبر ممارستي . كنت أدرب يدي أن تكون امتداداً لعيني ، وأن تكون امتداداً لخيالي ، وكنت ما بين الدراسة الأكاديمية العلمية وبين التعبير عن نفسي خارج نطاق منهج الدراسة ألاحظ العمل ، ينبثق فجأة وينتهي ويتوتر وينتهي مثل الشهوة . أدركت ذلك وتركت لنفسي العنان لأدرك في

المستقبل أن ذلك أصبح جزءاً ، بعد أن دربت نفسي على السيطرة ، لأن العواطف والانفعالات اذا لم تكن هناك أدوات تقنية تستطيع السيطرة عليها تدمر الشكل . وبدون مبالغة عندما أقف أمام اللوحة وأبدأ أكون كلي ، أما الدافع للعمل فهو ميلاد ايقاع من تجربة ربما تكون بسيطة وربما تكون كبيرة ويسلم الإيقاع الصور المناسبة من المخزون لدي .

هذا تحليلي وربما يكون خطأ أو ناقصاً لكن من المؤكد أن يدي تكون امتدادي على السطح وأندلق على السطح من خلال من القلم أو الفرشاة – طبعاً – المادة والسطح من القلم أو الفرشاة ، أما عن الاشكالات التي تواجهني لحظة الرسم فهي هل ما وضعته على السطح يعادلني في هذه اللحظة أم لا . فيظهر الناقد عندي يعدل لإحداث التوازن والتقابل ما بيني وبين ما بصمته على السطح . أما الأهتمام المستمر بالأدوات وشحذها لأكون حاضراً جهزاً فهذه مشكلة دائمة . لأن الحديد اذا بقي دون تنظيف بشكل دائم فسيعلوه الصدأ . كل ذلك يحتاج الى يقظة ومجهود ومثابرة لتأتي العفوية ، عفوية يكمن فيها كل قصد سواء كان وعياً أو لا وعيـــاً .

• عملك الفني هل له علاقة بالجنس وهل تلتقي في ذلك مع المخرج السينمائي الإيطالي بازوليني ؟

• – لو تتبعنا الأغاني الشعبية أو الموروث الشعبي من ألف ليلة وليلة حتى قصص الأطفال ، لوجدنا أن الجنس هو جزء من الحياة وليس الحياة كلها وليس هناك من حضارة خالية من موضوع الجنس ، ولكن تبلور هذاالموضوع بشكل علمي عند فرويد والمحاولات التي قبله وكان الجنس بالنسبة لفرويد ، تعبيراً عن الاحتياج البرجوازي ومشاكله بعد أن تخلص من ضغط الاحتياج للطعام . أنا لا أقول بأن مشاكل الجنس موجودة فقط في هذه الطبقة والجنس عندي ليس لمجرد الجنس ، بل هو الخصب ويضرب ذلك جذوره في أعماق تراثنا . منذ بعل وعشتار حتى الأحاديث النبوية التي تنظم علاقات الجنس .

ولا زالت العلاقات الإجتماعية والعادات القديمة تتحكم في العلاقات السائدة رغم المتغيرات في كل شيء ، المرأة رسمت عارية منذ العصر الحجري وحتى الآن وكانت رمزاً للأرض والخصب والحياة ونقيضها . أما من يربط بيني وبين بازوليني مستنداً إلى وجهـــة النظر التي تقول أن بعض العلماء أو الفنانين في الغرب قد مزجوا ما بين الفرويدية والماركسية من القرن التاسع عشر حتى الآن .

في الأرض المحتلة وفي التراث الفلسطيني عملية الخصب والتباهي بكثرة النسل هي مفهوم الخصب والجنس الذي أفهمه أنا . أما اذا كان الجنس كقوة قهر اجتماعية فهذا شيء آخر ، من يتحدث عن الجنس في أعمالي – لو سأل نفسه ما الفارق بين أعمالي وغلاف الشبكة أو ألف ليلة وليلة ، أو بين القصص الجنسية والأبحاث الجنسية سواء أكانت اجتماعية أو طبية – وكما لاحظت في معارضي مشكلة الجنس ليست في أعمالي بل في المتفرج لأنه تعود أن يخجل من معالجة موضوع صريح حتى أمراضه يسمونها (سرية) . في أحد أفلام مصطفى أبو علي وخاصة في فلم (ليس لهم وجود) سجل مصطفى حديثاً لامرأة تمسك صورة ابنها بعد أن قتل في مخيم النبطية . وتقول (صحيح ما في أم إلا وبتحزن ، لكن القضية الفلسطينية هي نحن ومادام هناك أولاد صغار فسنقاتل حتى آخر واحد وحنجيب أولاد صغار) ما مفهوم الجنس في هذا ؟ هو الاستمرار ، والحقيقة موضوع الجنس في أعمالي طرحه البعض بشكل ممجوج واستخدمه البعض ضدي .

أنا لا أرسم عارياً زخرفياً يسيل له لعاب البرجوازية . أما بازوليني فيحاول أن يوضح العلاقة ما بين شراسة الطبقة الارستقراطية الحالية في أوروبا عن طريق علاقاتها اليومية وفي المقابل في القرون الوسطى ويتضح ذلك في (أوديب ملكاً وحظيرة الخنازير) أما عن أعمالي فأترك الآخرين أن يناقشوها سواء بالخطأ أو الصواب . الآراء متغيرة لكن اللوحـــة ثابتـــة ..

ندوة المعرفة

القصة الفلسطينية

المشاركون في الندوة :

خلدون الشمعة

يوسف اليوسف

رشاد أبو شاور

يحيى يخلف

شارك في الحوار : صفوان قدسي

خلدون الشمعة :

موضوع الندوة هو القصة في الأدب الفلسطيني وموقع هذه القصة من الأدب العربي الحديث . بالطبع هناك تساؤلات كثيرة تنطبق على القصة القصيرة الفلسطينية تماماً كما تنطبق على القصة في الأدب العربي الحديث بشكل عام . ومن هذا المنطلق فنحن نفترض سلفاً ان

الأدب الفلطيني جزء لا يتجزأ من الأدب العربي وهذا الإلتحام بين الأدب الفلسطيني والأدب العربي انما يؤكد على وجود أرضية قومية واحدة من الأدب العربي المعاصر. ولكننا إزاء ما يتعرض له الشعب الفلسطيني من حملات إبادة ليس على الصعيد البشري فحسب وانما على الصعيد الثقافي، صعيد التعبير الوجودي وهي الحملات التي تستهدف اقتلاع الشعب الفلسطيني والغاء خصوصيته من الجذور، تجعلنا نبحث عن خصوصية فلسطينية نشأت داخل الأدب العربي المعاصر. ونحن في هذه الندوة نحاول ان نلقي أضواء وان وان نتناقش حول معنى هذه الخصوصية الفلسطينية. هل هذه الخصوصية خصوصية فنية ؟ أم أنها خصوصية جغرافية ؟ أم انها ايديولوجية ؟ أم أنها تستقطب هذه المحاور الثلاثة في وقت واحد ؟. اذن فهذه الندوة تبحث أولا في موضوع خصوصية القصة الفلسطينية وميزاتها وابرز الذين يتناولون هذا الفن الجميل والذين استطاعوا أن يحققوا هذا الإلتقاء العفوي بين القيمة الفنية وبين القيمة الموضوعية. أي انهم استطاعوا أن يكتبوا أدباً فلسطينياً متميزاً ليس لأنه يتناول قضية فلسطين فحسب وانما لأنه أدب جيد فنياً وجدير بانه يتناول هذه القضية التي هي قضية العرب جميعاً. من هذا المنطلق أحب أن نركز على هذه الزاوية الحادة وهي معنى الخصوصية وعما اذا كان هناك خصوصية فعلا.

صفوان قدسي

في الحقيقة، لي ملاحظة، وهي اننا نستطيع ان نبدأ بشهادة الناقد الفلسطيني ثم ننتقل إلى شهادة الروائي والقاص الفلسطيني.

يوسف اليوسف :

في قناعتي ان الأدب الفلسطيني ككل، هو جزء لايتجزأ من الأدب العربي المعاصر وبالتالي فهو يعكس معظم الخصائص الفنية لهذا الأدب العربي ويعكس في الوقت نفسه معظم الموضوعات التي طرحها الأدب العربي المعاصر، إلا انه من الممكن ان نلاحظ ان الرواية الفلسطينية والقصة الفلسطينية تشدد على موضوع التراب والإلتزام بالأرض المحتلة أكثر من سواها من حركات الرواية في بلدان الوطن العربي. السبب بسيط جداً وهو ان الإنسان الفلسطيني عاش المأساة مباشرة، طردته الصهيونية من بلاده مباشرة، صحيح ان الإنسان والروائي الفلسطيني، والقاص الفلسطيني أكثر التزاماً. لاأقول أن الكاتب العربي الآخر غير ملتزم، وانما أقول انه ملتزم بالقضية ولكن الفلسطيني كان أكثر التزاماً بهذه القضية

بدليل اننا لو تتبعنا الأعمال الروائية والقصة الفلسطينية المعاصرة للاحظنا ان معظم الأعمال هذه ، ٩٠ ٪ منها تقريباً تدور حول مواضيع أساسية فلسطين وموضوع مقاومة الغزو . باعتقادي ان هذه الخصوصية ، خصوصية المقاومة ، هي التي تمنح الرواية الفلسطينية والقصة الفلسطينية طابعاً مميزاً إلى حد ما عن بقية التيار الروائي والقصصي العربي . إلا انه من الناحية الفنية قد تملك البلدان العربية الأخرى كمصر وسورية مثلا ، روائيين أعظم من الروائيين الفلسطينيين فنياً،لكن لايعني هذا انالفلسطينيين لم يقدموا روائيين عظاماً أو انهم لا يمتلكون قدرات فنية راقية . الحقيقة انهم قدموا لكن هؤلاء الروائيين العرب والقصاصين العرب على الرغم من التزامهم بقضية المقاومة ، لم تكن درجة التزامهم تعادل مثلا درجة التزام غسان كنفاني .

رشاد أبو شاور :

الحقيقة هي أن خصوصية القصة الفلسطينية آتية من خصوصية التجربة الفلسطينية من النكبة الفلسطينية والواقع الإجتماعي الفلسطيني من التشرد في المخيمات . ومن الفقدان المؤقت للأرض ومحاولة طمس الحضور الفلسطيني من الفقر والجوع والألم الذي عاناه الشعب الفلسطيني من محاولة الاجتثاث القومي . كل هذه الجوانب دفعت بالشعب الفلسطيني إلى أن يقوم بدور المجابهة على الصعيد الثقافي عمل على التشبث بالجذور الثقافية وخلق الوسائل الثقافية ،وتطويرها بما تكفل لهذا الشعب ان يحافظ على جوهره وعلى نقائه وعلى روحـــه الوطنية والقومية . القصة الفلسطينية لاتنتمي كلها إلى اتجاه واحد . فهناك عدة اتجاهات : اتجاه واقعي واتجاه رومانسي واتجاه تجريدي واتجاه تجريبي . وهناك بعض الناس يكتبون القصة وهم فلسطينيون فلا تظن انهم ينتمون إلى فلسطين وهناك كتاب عرب كتبوا عن فلسطين ولكنهم كتبوا من مواقع قومية وطنية إلا انك لاتلمس بها حرارة التجربة . تحضرني هنا مثلا رواية عودة الطائر إلى البحر للدكتور بركات . هذه الرواية فيها عذاب وألم الإنسان المثقف العربي ولكن ليس فيها خصوصية تجربة الإنسان الفلسطيني . واذا كنت هنـــا أركز على خصوصية التجربة فلا اعزل الفلسطيني كجزء من أمته ككل . نحن نشكل جزءاً من اللوحة الثقافية لأ متنا ، نحلها ونضيف اليها ، ونحن كجزء نأخذ من هذه الامة ، مـــن تراثها ، ومن تراثها المعاصر . نأخذ من كبار الكتاب ، نستفيد من الانجازات في القصة القصيرة في الرواية سواء في القصة القصيرة الواقعية ، او القصة القصيرة الحديثة المتطورة، او الرواية العربية .

لايمكن عزل الفن الفلسطيني القصصي عن الفن العربي وان كانت روح هذا الفن القصصي تختلف والاختلاف هنا سوف يفرض على الكاتب الفلسطيني ان يعالج المواضيع باساليب وادوات جديدة مختلفة . فثلا في التجربة الفلسطينية لايمكن مثلا التركيز على مكافحة الاقطاع الا اذا رجع الكاتب الى مرحلة قبل ٤٨ • يكتب القاص خاصة بعد٦٧ والى الآن عن الانسان في لحظة الاشتباك وهو يواجه الانسان أمام تجربة الخوف ، امام تجربة الشجاعة ، امام لحظات العسف والقمع في تجارب القتال او الانسان الفلسطيني في الشتات كما قال مثلا غسان كنفاني في روايته رجال في الشمس والتي عبر فيها عن ضياع الانسان الفلسطيني وسيره في الاتجاه المعاكس للاتجاه الذي يجب ان يسير فيه . أود ان اخلص الى نتيجة هي ان خصوصية تجربة الشعب الفلسطيني تختلف خصوصية كتجربة القصة الفلسطينية بشكل عام .

يحيى يخلف :

لقد كانت الساحة الفلسطينية منذ مطلع هذا القرن ارضا للصدام والصراع مابين الصهيونية والاستعمار والقوى الامبريالية وبين قوى حركة التحرر الوطنية العربية والثورة الفلسطينية بشكل اساسي .

وفي رأيي ان خصوصية الادب الفلسطيني مستمدة من الدور المتقدم الذي تلعبه الثورة الفلسطينية داخل حركة التحرر العربي . ولو اردنا ان نعطي بعض الامثلة او استناداً على هذا الذى اقول ، فاننا نستطيع ان نسجل بعض النقاط :

١ — الكاتب الفلسطيني كان ولا يزال وسط دائرة الفعل في المسألة الفلسطينية ومن هنا تكتسب تجربته اهمية خاصة فهو الذي يعيش هذه التجربة وبالتالي هو الذي يستطيع ان يعبر عن مشكلة الانسان الفلسطيني بالتحديد .

٢ — الموضوعات التي يتعرض الكاتب الفلسطيني . هناك مسألة الاقتلاع والنفي ،والرد على مسألة الاقتلاع والنفي والنكبة هو الكفاح المسلح ، الثورة ، الشهداء ، الاصرار على المقاومة . ان الخصوصية التي يتسم بها الادب الفلسطيني هي خصوصية محلية ولكنها ليست معزولة عن تجربة الأدب العربي بشكل عام . وبالعكس هناك علاقة عضوية بين الادب الفلسطيني والادب العربي في شتى الاقطار العربية .

خلدون الشمعة :

احب ان استخلص من وجهات النظر هذه ان هناك اتفاقاً أو شبه اتفاق على ان القصة

الفلسطينية جزء من القصة العربية وأن هذا الالتحام لايعني عدم وجود خصوصية للقصة الفلسطينية . هناك محور آخر للبحث وهو مسألة المحلية الفلسطينية واعتبار هذه المحلية منطلقاً للخصوصية في القصة الفلسطينية . نحن نلاحظ ان فلسطين في معظمها ريف : هناك البلدة اكثر من المدينة وبالتالي فهناك الارضية الريفية التي تمثل خصيصة اساسية من خصائص الواقع الجغرافي والواقع البشري السكاني في فلسطين . وعلى هذا الاساس فقد لاحظت وجود عودة او وجود تأكيد على الفلكلور الريفي الفلسطيني في القصة الفلسطينية او الرواية الفلسطينية . وهذا التأكيد من قبيل التأكيد على الهوية الفلسطينية التي تتعرض للفناء او تتعرض لانكار وجودها اصلا . من هذا المنطلق انا الاحظ أن القصة الفلسطينية قد استطاعت الآن ان تجد نفسها وان تجد خصوصيتها من خلال خصوصية التجربة التي تحدث الاخوان عنها . وبالتالي فقد اصبحت اشد اصالة واصبحت تعبر عن واقع ، عن وجود جغرافي ، قدر ماتعبر عن وجود بشري سكاني . فهناك نماذج كثيرة في القصة الفلسطينية المعاصرة تتميز بهذا الالحاح على المحلية . ان هذا النوع من المحلية كان يمكن ان يكون بمثابة عقبة امام بروز أدب عربي واحد . هذه المحلية في الاقطار العربية هي محلية حي دون حي آخر ومحلية بلدة دون بلدة اخرى ، هي تسهم في تجزئة قطر من الاقطار العربية . اما المحلية الفلسطينية فنحن نلاحظ انها متجانسة . وتجانس الواقع الذي يصدر عنه الفلسطينيون سواء في مرحلة النكبة او في المخيمات ، هذا التجانس قد انعكس بدوره على تجانس آخر في الادب الفلسطيني وفي القصة الفلسطينية . وهكذا فان المحلية هنا هي عامل تثبيت قومي وهي عامل وحدة وتأكيد على الهوية الفلسطينية . انا احب بهذا الاعتبار أن نتحدث عن هذه الهوية وعن هذه المحلية وعن خصائص المحلية من الناحية الفنية .

يوسف اليوسف :

من حيث المحلية الحقيقية نلاحظ أن القاص الفلسطيني والاديب الفلسطيني بوجه عام يحاول أن يستخلص مايمت بصلة وثيقة جداً إلى الشعب الفلسطيني ويحاول أن تبرز هويته . من هذه القضايا مثلاً كان التراث الشعبي الذي تحدث عنه الاخ خلدون كان لمادة الخام للادب الفلسطيني .

استطاع الفنان الفلسطيني ان يستخدمه كوثيقة وجود بالنسبة للفلسطينيين . وثيقة تدل على أن الفلسطيني هو صاحب الحق في هذه الأرض كما استطاع ان يستخدمه بشكل اساسي كوثيقة أدانة للصهيونية حين أثبت انه موجود على هذه الأرض . يعني انه صاحبها

وان هذا الغازي قادم من الخارج . إلا أنه من الناحية الفنية كان توظيف التراث الشعبي في الرواية عاملا من عوامل الواقعية لانه يلزم القصاص بقضايا الشعب .

ان التراث الشعبي الفلسطيني لايمكن فصله عن التراث العربي لأن كافة الانتروبولجيين مجمعون على ان منطقة الشرق الأوسط العربية تشكل وحدة انتروبولجية ولايمكن فصلهـا على الإطلاق عن بعضها البعض .

خلدون الشمعة :

ـ أنا قصدت من ملاحظتي أن نؤكد بصورة أشد على هذه المحلية نظراً لوجود تجربة فلسطينية أشد حدة من التجربة العربية بشكل عام .

رشاد ابو شاور :

ـ نحن جزء من الأمة العربية . هذا صحيح ، ولكن هذا الجزء من الأمة العربية ، أي الشعب الفلسطيني ، هو المعنى بالضبط أن يكون رأس الحربة العربية التي توجه إلى قلب العدو الصهيوني لدحره ، الخطر الشامل للأمة العربية ككل . من هنا يأتي تشبث الفلسطينيين المرحلي بخصائص المحلية فهو ليس نوعاً من الإقليمية المتعصبة كما تطرح بعض الأقطار العربية ، وهي إقليمية ضد القومية . نحن هنا إقليمية من أجل تحقيق جوهر الأمة العربية وتحقيق الانتصار القومي على العدو الصهيوني . نحن الفلسطينيون مرحلياً حتى يعود الوطن الفلسطيني إلى الوطن الأم الأوسع الوطن العربي وتنتهي فلسطينية فلسطين في الكيان الأهم الأوسع والأشمل في كيان الأمة العربية . هذا بالمعنى السياسي العام . هذه المحلية ستنعكس على القيم الفنية ، وأساليب المعالجة الفنية . اللجوء إلى التراث الفلسطيني القديم هو نوع من الجهد . وكما ذكر الأستاذ يوسف فإن هذه المنطقة تشكل منطقة واحدة من حيث ماضيها ومن حيث حاضرها ومن حيث مستقبلها . الإنعكاس المحلي في الأدب سيكون حتماً متميزاً عن محلية القصة السورية مثلا وعن محلية القصة المصرية أو عن محلية القصة اللبنانية . في القصة المصرية ربما نرى هموم القاص في التعبير عن هموم الإنسان الفلاح في مواجهة الأساليب البدائية المتخلفة ..

ما دمنا نحن نعمل على إحياء الشخصية العربية فنحن سنلجأ إلى الفلكلور الموروث الشعبي ، الروح الشعبية في طريقة الكلام .

والقصة التي تكتب كقصة المقاومة هذا طبعاً يجعل محلية القصة الفلسطينية تختلف عن محلية القصة في سوريا أو في لبنان أثر القصة عند زكريا تامر أو عبد السلام العجيلي تختلف عن

القصة عند غسان كنفاني أو يحيى يخلف أو سميرة عزام أو محمود سيف الدين الايراني . نجد هذه الخصوصية في محلية القصة الفلسطينية أحياناً فكاهية أو التي تستخدم الروح الشعبية الفلسطينية عند أمين ملحس التي فيها المرارة وفيها الحزن وفيها الفكاهة . وهي متطورة بشكل مذهل عند الكاتب الفلسطيني اميل حبيبي سواء في سداسية الأيام الستة أو في الوقائع الغريبة في اختفاء أبي النحس المتشائل استخدام الفكاهة والروح الفكاهية . هذه المحلية تختلف فعلا عن محلية القصة العربية الأخرى من حيث التراث والفلكلور وتأثير هذه الأشياء الريفية . ولكن من حيث الإيقاع الفني للقصة والرواية سيختلف باختلاف التجربة الفلسطينية ، مثلا الكاتب الذي يسهم في حمل السلاح وله تجربة فدائية أو يعيش في المخيمات ستكون وسائله الفنية أو طريقة كتابته للقصة القصيرة أو الرواية مختلفة عن القاص العربي مثلا . انه لو أحضر لباساً جاهزاً وصب في هذا اللباس الجاهز أو القالب الجاهز تجربته فانه لا يسهم في تفجير الأشكال الأدبية العربية المحلية . وخصوصية القصة الفلسطينية أن تسهم في تفجير المضمون والشكل ، ولا أفرق بينها وإنما لضرورة الكلام .

يحيى يخلف :

— وأنا أوافق الأخ رشاد على ما قاله من أن التشبث بالمحلية هو ردة فعل على عوامل تحدي الصهيونية ونلاحظ في هذه الفترة كاتباً مثل توفيق فياض يهتم مثلا بجمع التراث الشعبي ونلاحظ أيضاً أن توفيق فياض مثلا يكتب في مجموعته الشارع الأصفر ويكتب عن القرية وتقاليدها وعن موروثاتها وعاداتها وعن كافة التفاصيل فيها وعن أشجارها ، وبالمناسبة مثلا نرمز عند الفلسطينيين إلى الصمود والشموخ والتشبث بالأصول والجذور . في هذه اللحظة تحضرني قصة قرأتها لكاتب إسرائيلي صهيوني اسمه بن يامين يتحدث الكاتب في هذه القصة عن شجرة زيتون صاحبها الفلسطيني قبل عام ١٩٤٧ يعصر من زيتونها زيتاً فيأكل هذا الزيت ، يغمس به الرغيف ويدهن به الطفل عندما يولد ، ويهدي من هذا الزيت لأقاربه وأصدقائه . عندما يأتي المحتل ويطرد هذا الفلاح الفلسطيني فانه عندما يذوق طعم هذه الشجرة يشعر بالغثيان كذلك عندما يأكل من ثمارها يشعر أن ثمارها غير طيبة فيقرر هذا الصهيوني أن يجتث الشجرة من أصولها . ويحاول . ولأن الشجرة كبيرة جداً فهو يعجز عن قصها فيستنجد بخبراء وزارة الزراعة الذين يحضرون وينشرون هذه الشجرة وذلك لأن هذه الشجرة تمثل ذكرى لا يريد صاحب الأرض أو مغتصب الأرض أن يحتفظ بها . بالمقابل هناك قصة فلسطينية لكاتب فلسطيني كتبها عام ١٩٤٧ اسمه نجاتي صدقي . القصة اسمها الأخوات الحزينات . تتحدث هذه القصة عن شجرة

جميز تكون في ضاحية من ضواحي حيفا ثم تصبح هذه الضاحية مدينة تل أبيب ، وتصبح هذه الشجرة في ضاحية من ضواحي تل أبيب . ويتحدث الكاتب عن ذهابه إلى المكان التي توجد فيه الشجرة حيث ينام تحتها ويحلم بحوار يدور بين هذه الشجرة وبين أخواتها من الشجرات وتتذكر الشهداء الذين علقوا على أغصان هذه الشجرات . ثم تهب ريح على شجرة الجميز فيستيقظ الكاتب من النوم ويقف ينظر حواليه فيرى الريح تعصف . ويقول الكاتب تظل الريح تعصف ولكن لم تتمكن من اقتلاع الشجرة . إذن الشجرة في الفلكلور الفلسطيني هي رمز الاصرار والتحدي . من هنا اهتمام الكاتب الفلسطيني بالفلكلور الذي يعبر عن أصالة وعن صمود وعن رغبة في المحافظة على الذات وعدم الاندماج أو الانقراض في المجتمع الإسرائيلي .

خلدون الشمعة :

— بعد التحدث في مختلف جوانب الواقع في القصة الفلسطينية وانعكاس هذا الواقع في قصص فلسطينية بشكل تشبيهات أو رموز ، كيف يمكن أن ننظر إلى فن الواقع الفلسطيني القصصي ؟. ذكر الأخ يوسف قبل قليل أن الواقعية هي أبرز سمة من سمات القصة الفلسطينية وسمعنا قبل قليل حديثاً مطولاً عن الرموز في القصة الفلسطينية . ما هو الرأي بالنسبة لوجود تيار واقعي متميز في الأدب الفلسطيني وبالمقابل وجود رموز أشعر أنها قد أغنت الأدب الفلسطيني والقصة القصيرة والرواية إلى حد كبير ؟.

صفوان قدسي :

— اتفقنا على أن الواقعية هي أبرز سمة من سمات هذه القصة ، واتفقنا في الوقت نفسه على أن القصة الفلسطينية تهتم اهتماماً خاصاً بالرموز باعتبار أن هذه الرموز تشكل جزءاً غنياً من تجربة الفلكلور في فلسطين . ومن هذا المنطلق أتساءل عن الكيفية التي وفقت فيها القصة الفلسطينية بين الواقعية بمعناها العام وبين وجود رموز على هذا المستوى من الثراء .

يوسف اليوسف :

— أنا ما أزال مصراً على أن القصة الفلسطينية واقعية إلى أبعد الحدود إلا أن هذه الواقعية لا تمنع الكاتب من اتخاذ أشكال فنية ذات طابع رمزي . كان غسان كنفاني يصر على أنه يريد واقعية مئة في المئة وعبارة المئة في المئة لغسان كنفاني وليست لي ، ومع ذلك قدم غسان كنفاني رموزاً . كيف استطاع غسان كنفاني مثلا أن يوفق بين الرمزية والواقعية الحقيقية . إن غسان كنفاني قد لجأ إلى ما يمكن تسميته بالرمز الشفاف . الرمز بمعناه العام أو بمعناه الفرنسي

وهو ما يقول مالا يبطن . يعني يقول شيئاً ويبطن شيئاً آخر . هذا الرمز في أوربا . ولكن الرمز الشفاف حسب ما هو عند غسان كنفاني وعند الكاتب الفلسطيني بوجه عام يكون باطنه وظاهره بشكل عام ولكن يمكن قراءته على مستويين. أقدم أمثلة تحتاج لتحليل رواية لغسان أو لغير غسان والوقت لا يتسع إلا أنني أعتقد أن كل من قرأ لغسان كنفاني على وجه الخصوص يستطيع أن يرى كيف استطاع أن يوفق بين الرمزية والواقعية . في الوقت نفسه أنا أعتقد أن هذه الرمزية حافظت على واقعية الفكرة ، فالموضوع واقعي والتعبير عنه يحتاج إلى أدوات مختلفة لإبراز هذا الواقع . بهذا الاعتبار نرى أن القصة الفلسطينية يمكن أن يطرح سؤال بشأنها . ماذا أضافت هذه القصة إلى القصة العربية بشكل عام ؟ وإذا لم تكن قد أضافت شيئاً فبماذا قصرت عن القصة العربية ؟.

رشاد أبو شاور :

— الواقعية كما أفهمها في القصة الفلسطينية هي ليست الواقعية التي سادت في الخمسينات في المنطقة العربية أي ليست واقعية النماذج أو واقعية الحدث الذي يقدمه لنا الكاتب فيستدر عطفنا أو شفقتنا أو يدفعنا لاتخاذ موقف ضد الفقر . هذه الواقعية الفوتوغرافية انقرضت ولم يبق منها شيء الآن .. الحياة تجاوزتها . وفنون القصة القصيرة العربية المتطورة أيضاً تجاوزتها . من الكتاب الواقعيين أعتقد لم يبق عندنا كاتب يمكن القراءة له سوى الدكتور يوسف إدريس ونحن نقرأ له لأنه فنان لا لأنه ينقل لنا الواقع . هو فنان واقعي . ويمكن أن نقول أيضاً زكريا تامر فنان وواقعي ، ولكن كل واحد يتعامل مع الواقع بطريقة مختلفة . القصة الفلسطينية تتعامل مع الإنسان الفلسطيني . الإنسان الفلسطيني مشتت في العالم العربي . إذا كتب قصة لا يمكن أن تقدم عامل المكان كعامل واحد بالضبط في القصة يجب أن تتعامل بالمكان والزمان بأساليب فنية جديدة كي تسيطر على المادة وتقدر على تقديمها . من هنا كان تحطيم عامل المكان أو تجاوز عامل المكان ، ومن كان أحياناً اللجوء إلى أساليب فنية متطورة بالنسبة للتعامل مع الزمان . الزمان بالنسبة للفلسطينيين عامل هام كل يوم يقربه عن وطنه وكل يوم يبعده عن وطنه أيضاً . بالنسبة مثلاً لتحطيم مسألة المكان والزمان في القصة الفلسطينية عملية التقطيع أو عملية المونتاج أو تستخدم المادة التسجيلية دخلت بنية القصة الفلسطينية بعد انطلاق الثورة الفلسطينية بشكلها الأكيد بعد نكبة حزيران ١٩٦٧ . بعض الكتاب كتبوا عن العمل الفدائي الفلسطيني بنوع من الإعجاب وقدموا قصصاً ترحمية لم تدم ولم يعد لها أي قيمة تذكر إطلاقاً . القصص التي بقيت هي القصص التي تتعامل مع الإنسان

الفلسطيني من داخله والتركيز على الإنسان في لحظات المجابهة والتركيز على جوهر الإنسان من خلال البحث عن المكان ومن خلال فقدان حس المكان في الوقت ذاته . أي يمكن أن يكون الفلسطيني في الكويت ولكنه مرتبط بالكويت كما يرتبط أي عربي . إلا أن المكان الأكيد بالنسبة له هو المكان الذي يحيا في عقله وفي ذاكرته . كيف يمكن أن يتعامل الكاتب مع المكان ؟ كيف يمكن أن يتعامل مع الزمان ؟ كيف يمكن أن يتعامل مع الفدائي ؟ هل يمكن أن يتعامل معه كإنسان ينتفض ليواجه الموت دون أن يخاف أو كإنسان يريد أن يعود إلى أرضه ويحلم ويخاف . هذه الأسئلة هي التي تحاول القصة الفلسطينية الآن أو منذ عام ١٩٦٧ حتى الآن الإجابة عليها . الحقيقة أضافت القصة الفلسطينية إلى القصة العربية بعض الأمور الهامة وهي التخلص أو محاولة التخلص من السردية . محاولة التخلص من النقل الفوتوغرافي للواقع أو التصوير الفوتوغرافي في استخدام المادة التسجيلية . التقطيع في القصة ليس تطويراً للشكل من الخارج وإنما نتيجة التعامل مع الواقع في أمور جديدة ، الواقع المتفجر ، الواقع الثوري الذي يعطيك أشكالا جديدة في التعبير . يعني لو أردنا أن نسهل التصور على مستوى الفن التشكيلي يمكن أن يخدمنا الفن التشكيلي . كان اسماعيل شموط يرسم مأساة الفلسطيني من الخارج . جاء مصطفى الحلاج وبعض الفنانين فلم يرسموا الفلسطيني من الخارج . رسموا أشكالا فيها التمزق ، فيها الحنين في استخدام التراث الشعبي الفلسطيني والعربي . هنا نجد التطور وتأثير الثورة على الفنان . لهذا حاولت أن أقترب من جوهر ما قدمته القصة العربية . وإذا أردت أن أذكر بعض السلبيات فانني أذكر الإعجاب المطلق بالفدائي من الخارج وتصويره وكأنه ليس إنساناً . هذا الإعجاب أساء للأدب الفلسطيني أكثر مما أفاد ، فظهرت عندنا قصص كثيرة ، ولكن لحسن الحظ لم تستمر .

يحيى يخلف :

– أريد أن أضيف شيئاً بسيطاً على ما ذكره الزميل رشاد حول مسألة الواقعية في القصة الفلسطينية . من المعروف أن الواقعية ولدت مع ولادة القصة الفلسطينية . فرائد القصة الفلسطينية هو خليل بيدس الكاتب الذي بدأ يكتب القصة قبل الحرب العالمية بفترة وجيزة ، ولكن كانت هذه الواقعية تشكو من أمراض الطفولة ومن التصوير الفوتوغرافي وكانت أقرب إلى شكل المقامة منها إلى شكل القصة . ولكن القصة الواقعية تطورت تطوراً جذرياً عندما تبناها مجموعة من الكتاب الشباب أثناء أو قبل الحرب العالمية بفترة وجيزة . وكان من أبرزهم محمود سيف الإيراني ونجاتي صدقي وبعض الكتاب الآخرين الذين لم تلمع أسماؤهم . ولكن هذا

لا يعني أنه لم يكن هناك تيارات أخرى مثل المثالية التي كان يمثلها الدكتور اسحق الحسيني صاحب مذكرات دجاجة . والرومانتيكية التي كان يمثلها جبرا ابراهيم جبرا في مجموعته (صراخ في ليل طويل) بعد نكبة فلسطين ١٩٤٨ صمتت القصة لفترة طويلة ، يمكن القول لبداية الستينات ، حيث ظهر غسان كنفاني وسميرة عزام ، وبعد انطلاقة الثورة عام ١٩٦٥ ظهرت ما يمكن تسميتها الواقعية الثورية . هي واقعية مرحلة التحرر الوطني بحيث أصبحت جميع فئات الشعب الفلسطيني تناضل من أجل التحرر ومن أجل تحرير فلسطين . يمكن القول ماذا عبرت القصة الفلسطينية أو ماذا أضافت القصة الفلسطينية في زمن الثورة ؟ يستطيع الإنسان ان يقول أن القصة الفلسطينية تعبر عن مرحلة الثورة تعبيراً دقيقاً تعبر عن التغيرات الاجتماعية التي طرأت بعد الثورة . هنالك شواهد كثيرة أكتفي بمثال . لو تعرضنا إلى قصة أم سعد لغسان كنفاني لرأينا أن هذه الرواية القريبة من التسجيلية ومن التعليمية كتبها غسان كنفاني وفي ذهنه أن يكتب أفكاراً ومنولوجات أم سعد عن فيزيولوجيا الثورة ، فيزيولوجيا الثورة الفلسطينية . عندما تفكر في ابنها الفدائي الذي ينصب خيمة في مكان من الأرض المحتلة ويقيم بانتظار أن ينفذ العملية ، إنها تقول خيمة الفدائي وخيمة اللاجئين أيضاً هي خيمة ، ولكن حسب تعبير أم سعد (خيمة عن خيمة بتفرق) لأن هناك فرقاً ، ثم أن أم سعد تضع في رقبتها حجاباً كتبه لها أحد المشعوذين في الزمن الذي سبق الثورة . وبعد الثورة تخلع الحجاب عن صدرها وتضع سلسلة بها فشكة فارغة لكي تتزين بها أو لكي تطرد عن نفسها الشر . ثم أن أم سعد يصبح لديها حس طبقي . أم سعد مثلا عندما تذهب لتعمل في إحدى البنايات تكتشف أن امرأة من الجنوب كانت تعمل قبلها ، لذلك هي ترفض أن تشتغل على حساب امرأة من الجنوب فقيرة وان تقطع رزق هذه المرأة . ان أم سعد في رأيي هي الشعب الفلسطيني الذي ازداد وعيه الوطني والطبقي بعد انطلاق الثورة الفلسطينية .

خلدون الشمعة :

— لي ملاحظة جانبية على ما ذكره الأخ يحيى عن قصة صراخ في ليل طويل لجبرا ابراهيم جبرا ، بالمناسبة هذه القصة طويلة وهي من بدايات أعمال جبرا ابراهيم جبرا ، وأنا لا أوافق بأنها عمل رومانتيكي . أنا أرى أن هذا العمل من الأعمال الناضجة والمبتكرة العربية التي تنتمي إلى تيار التعبيرية . وهذه هي أهمية هذا العمل . فهو مكتوب بنوع من الضبط وبنوع

من التصميم وبقدرة على الإيحاء لا نجدها عادة في الأعمال التي تتسم بالرومانسية وهي عادة أقرب إلى العفوية والتلقائية منها إلى التعميم والضبط والإحكام .

يوسف اليوسف :

– فيما يتعلق بإضافة الفلسطيني إلى حركة الرواية بشكل عام يمكن المرء أن يتحدث عن أشياء كثيرة . ولكن ما أود قوله هو بعض النقاط الأساسية :

١ – كان محمود الإيراني مؤسس التيار الإشتراكي في الرواية العربية . في حدود علمي طبعاً ربما كان هناك أناس سبقوه إلى تأسيس مثل هذا التيار واستطاع أن يشكل مدرسة تضم العديد من الأسماء منذ الثلاثينات . يمكن النظر أيضاً إلى سداسية الأيام الستة لأميل حبيبي على انها نوع من تطوير الشكل الفني الرواية العربية فهي لكونها تعمد إلى أن أدعو بتلحيظ الرواية . أي إلى تقسيمها إلى أجزاء متماسكة يمكن أن تكون متممة لبعضها البعض أو تكون غير متممة لبعضها البعض . المهم أن تعمل هذه الأقسام الستة أو أقسام الرواية أياً كانت على خلق معنى واحد . أعتقد عمل أميل حبيبي هذا نوع من الإضافة . إضافة غسان كنفاني الأساسية أظن أنها كانت في الرمز الثقافي ، أي التحدث إلى الجمهور الشعبي بأشكال أدبية متعددة وقادرة في الوقت نفسه الوصول إلى الجمهور . أما سميرة عزام فأظن أن اضافتها الأساسية هي أنها استطاعت أن تتعامل مع الأنثى ، كما لو كانت عالمة نفس لديها قدرات تحليلية جبارة . وهذا ما يذكرني بـ (ديستويفسكي) الذي تتلمذ عليه فرويد وهناك إضافة أساسية قدمتها الرواية الفلسطينية وهي أنها عكست الواقع الفلسطيني عكساً صحيحاً وآخذاً كامل أبعاده ، هذا العكس أمر واضح ولا أظن أن رواية عربية ما استطاعت أن تقدم سلبيات وإيجابيات الواقع الفلسطيني بالقدر الذي استطاعه القصاصون الفلسطينيون .

صفوان قدسي

– من هذا الاستعراض يمكن أن نستنتج أن الرواية أو القصة الفلسطينية قد أضافت إضافة تقنية إلى تجربة القصة العربية بشكل عام كما أنها أضافت إلى هذه القصة من زاوية الموضوع ومن زاوية المادة الفنية التي تعاملت معها . بالطبع لا يمكن أن نعتبر أن تاريخ الأدب يمكن أن يدرس بهذا الشكل ، بمعنى أن أدباً معيناً قد أضاف وأن أدباً آخر ينقص عنه . نحن نعني بهذه الإضافة المميزات والخصائص التي ميزت القصة الفلسطينية . وللأسف نلاحظ هنا قصور النقد العربي بشكل عام وقصور النقد الفلسطيني بشكل خاص عن الإحاطة بهذه التجربة المميزة للقصة

الفلسطينية . وهذا جعل المراقب الخارجي أقل اهتماماً بالأدب الفلسطيني مما يستحق هذا الأدب بشكل عام ولهذا فأنا أقترح على الجهات التي يمكن أن تحقق مشروعاً نقدياً بمعنى التصنيف وليس بمعنى الكتابة أن تبادر إلى وضع ثبوت نقدية متكاملة عن القصة الفلسطينية . وأنا أرى أن تجربة هذا العدد الخاص الذي تصدره مجلة المعرفة عن الأدب الفلسطيني يمكن أن تسهم في هذا المجال إسهاماً طيباً .

يحيى يخلف :

— قالت اللجنة التي أعطت جائزة نوبل للكاتب الصهيوني (شاموئيل يكنوت) أنها فعلت ذلك لأنه أوصل رسالة إسرائيل للعالم . ومن المعروف أن هذا الكاتب الصهيوني كان يتكىء على تراث من التخريب والتضليل الإنساني . وهو في رواياته يدعو إلى الهجرة الصهيونية وإلى تحميل جرائم النازية الهتلرية إلى الشعب الفلسطيني . بل أن إحدى بطلاته تقف في القدس أو أورشليم وتقول يا أورشليم متى تصبح حدودك واسعة حتى تشمل مدينة دمشق . وهكذا نرى الصهيونية توظف الأدب لخدمة سياستها العنصرية والتوسعية . وفي هذه المرحلة التي تخوض بها الثورة الفلسطينية والأمة العربية على كل الجبهات ضد الصهيونية نرى أيضاً أنه من الواجب أيضاً أن تناضل على الجبهة الثقافية وأن تهتم بهذه الجبهة الهامة التي يمكن إذا وظفنا بها الأدب والثقافة الفلسطينية والعربية أن تخرج الصوت الفلسطيني والعربي من حدوده المحلية إلى الحدود العالمية لكي يسمع صوت الكاتب الفلسطيني والكاتب العربي ويصبح بالتالي الأدب الفلسطيني والعربي سلاحاً من أسلحة الثورة العربية .

صفوان قدسي :

— عفواً أنا أقترح أن نختم هذا الحوار بتحديد موقع بعض كتاب القصة الفلسطينية من القصة الفلسطينية المعاصرة .

رشاد ابو شاور :

— هذا السؤال محرج بعض الشيء، ولكن مسألة الموقع بالنسبة للكاتب متحرك . مثل الموقع العسكري ممكن أن يتراجع . وممكن أن يتقدم . وإذا شاء الكاتب أن يتقدم فيجب أن يمتلك قدرات التقدم ويجب أن يسهم فيه . يعني أنا بالنسبة للأدب الفلسطيني دائماً أسأل نفسي ماذا أضفت وماذا سأضيف ما دمت ألح في هذه المسألة ، فاني سأستمر في العطاء . أنا لا يمكن أن

أعطي لنفسي موقعاً الآن كما انني لا أعطي لنفسي موقعاً في المستقبل لأن كل ما يهمني هو أن أضيف شيئاً جديداً في الأدب الفلسطيني من خلال تجربتي ومن خلال رؤيتي الفنية ومن خلال الحرية التي أعطيها لنفسي في التزامي بالقضية الفلسطينية بشكل عام .

يحيى يخلف :

— أعتقد بأن الكاتب الفلسطيني يعيش التجربة ولا تزال هذه التجربة مستمرة . لا أستطيع أن أتحدث عن نفسي ، ولكن أستطيع أن أتكلم عن زملائي . الزميل رشاد أبو شاور مثلا أصدر حتى الآن مجموعتين قصصيتين وكذلك أصدر روايتين وهو قدم إضافات كثيرة للقصة الفلسطينية من ناحية الشكل والمضمون . وتجربته في الثورة الفلسطينية هي المادة التي استمد أو التي غمس بها القلم التي كتب به هذه القصص والروايات . وهناك كتاب آخرون مثل نواف أبو الهيجاء ومحمود الريماوي ومحمد شقير في الأرض المحتلة وخليل السواحري في الأردن . هؤلاء يكتبون ولا يزالون يكتبون تجاربهم ويحاولون أن يسجلوا في هذه التجارب في أعمال فنية متقدمة بالإضافة لكتاب الأرض المحتلة هم أشهر من أن يعرفوا مثل توفيق فياض وأميل حبيبي من ناحية الشكل ومن ناحية المضمون .

صفوان قدسي :

— مع هذا الطرح لما أضافه بعض كتاب القصة الفلسطينية تبرز الحاجة الماسة إلى ظهور نقد عربي ونقد فلسطيني على وجه الخصوص يهتم بهذه الأعمال ويوليها الكثير من رعايته وبالتالي يضع القاص الفلسطيني في موضعه من لوحة الأدب الفلسطيني بشكل عام ومن الأدب العربي وكما قلت قبل قليل فإن الأدب الفلسطيني ما يزال يكتب دون أن يجد من يؤرخ أو يكتب الدراسات النقدية البعيدة عن الضوضاء البلاغية والضوضاء العقائدية التي تحجب تحت ثناياها الكثير من الحقائق التي تتعلق بهذا الفن الذي لا أشك أنه بلغ درجة من التطور لا تقل عما بلغه الأدب العربي بشكل عام ، إن لم تتفوق عليه في بعض النماذج القصصية القصيرة .

* * *

قراءات في الأدب الفلسطيني

قراءة جديدة في رواية «ماتبقى لكم»

ابراهيم خليل

١ : حول الرواية (أ)

في عام ١٩٦٦ صدرت الرواية الثانية لغسان كنفاني وعنوانها «ما تبقى لكم». وكان لها صدى واسع في دنيا الأدب والرواية. وقد ظفرت أكثر من أية رواية له بدراسات وتحليلات نقدية. رغم أن تلك الدراسات لم تستطع أن تنفذ إلى لب الرواية الحقيقي. لعل أبرز المؤثرات التي يجب أن نوضحها هنا هي: علاقة الرواية بأعمال غسان الأخرى. ثم تحديد موقع هذه الرواية من خط تطور الكاتب. أشرنا حين تحدثنا عن حياة الكاتب ، كيف أنه منذ

(ه) هذا المقال عبارة عن فصل من كتاب كامل عن القاص الشهيد نأمل أن يصدر في بيروت قريباً.

بداية عهده بالكتابة كان يحلم بكتابة قصة تدور حول بطل فلسطيني يداهمه إحساس لا يقهر ، هو « إحساس العودة » ، وانه سيسميها « أول عائد » . وذكرنا أن مثل هذه القصة ظهرت غير مرة . ففي قصة « لا شيء »(١) نموذج من الأبطال الذين يداهمهم احساس العودة الذي لا يقهر أبداً . وكذلك قصة « إلى أن نعود » حيث نجد أكثر من صلة شبه بينها وبين قصة « ما تبقى لكم » فالبطلان يعيشان الظروف نفسها ، حامد تعوده الرؤيا الكابوسية لمقتل والده في يافا . وبطل « إلى أن نعود » تعوده رؤيا كابوسية عنيفة هي مقتل زوجته أمامه تناره بطريقة فيها تمثيل . ويجب أن نذكر بأن الإهداء الذي قدم فيه الكاتب للرواية « إلى خالد . القائد الأول . الذي ما زال يسير » (٢) يلقي الضوء على وجود صلة بينها وبين تلك الأقصوصة التي كان ينوي كتابتها فلم يستطع .

على أن هناك مؤثراً آخر يجب أن نشير إليه حين نتحدث حول هذه الرواية . وهو طبيعة الحدث في القصة . والمسرح الزمني والمكاني لها . فنحن لا نعرف أن غسان ذهب إلى غزة وعاش فيها . فاذا كانت الفترة التي مكث فيها بالكويت أعطته الهيكل الخارجي لرواية « رجال في الشمس » فمن أين استطاع أن يكون في ذهنه هذه الحبكة لقصة « ما تبقى لكم » ؟ . نحن لا نزعم أن الكاتب عاجز عن ابتكار الحكاية ابتكاراً لا يعتمد على وجود حادثة مشابهة لها في العالم الملموس . ولكن الذي اعتدناه في قصص غسان أن أكثرها مستمد من حياة الشعب الفلسطيني الواقعية كما بينا عند حديثنا عن رجال في الشمس . ثم يجب أن لا ننسى تلك الإشارة الذكية التي وردت في حديث البطراوي عن صلة رجال في الشمس بحكاية تسلله من البصرة إلى الكويت (٣) كان الرجل في الواقع قد تسلل من غزة إلى الأردن عبر الأراضي المحتلة — كما ذكرنا . ومن الأردن إلى العراق . وأما غسان فقد أشار إشارات قليلة إلى خروج البطراوي من الأردن لكنه سلط الضوء فقط على دخوله الكويت ولم يؤكد على قصة التسلل من غزة إلى الأردن عبر الأراضي المغتصبة . وهذا يوصلنا إلى استنتاج مهم هو أن غسان تناول تلك الرحلة للمرة الأولى في « رجال في الشمس » ثم عاد فتناول جانباً منها في قصة « ما تبقى لكم » . مع تشغيل الخيال الخلاق في إبتكار عشرات الجزئيات التي تطوّر القصة ، وتكسبها طابعها الروائي .

---

(١) غسان : الآثار الكاملة م ٢ ص ٣٩٤

(٢) المصدر السابق م ٢ ص ٧٩١ .

(٣) محمد البطراوي : من رسالة شخصية .

ويجب أن نذكر بالطبع ما سبق أن قلناه عن رواية « رجال في الشمس » من أنها اختصار مكثف لجل المراحل القصصية التي مر بها الكاتب من أول عهده بالكتابة إلى الوقت الذي فرغ فيه من كتابتها . والسؤال إذن أين تقع هذه الرواية من خط تطوره . لئن وضح أن لها جذوراً عميقة في نفسه منذ كان غلاماً يريد أن يكتب قصة يسميها « أول غائد » وحين لم يستطع استبدلها برسم لوحة فلسطيني ذي ملامح محددة ، ونظرة ثاقبة ، فان هذه الملامح القاسية تجلت في شخصية حامد بطل الرواية . ولئن وضح أيضاً أن القصة لها صلة بقصص قصيرة أخرى كتبت قبلها مثل « لا شيء » و « إلى أن نعود » . فمعنى ذلك أن لها ما لرجال في الشمس من صفة تلخيصية مكثفة . ولكننا ذكرنا أن الرجال في الشمس كانت خاتمة حتمية للمراحل التي مر بها من قبل فهل ستكون هذه الرواية خاتمة ثانية ؟ الحق أنها ليست كذلك رغم ما لها من صبغة تلخيصية مكثفة . فان الشخصية فيها ، وقوة الفعل ، وإيجابية الفكرة ، تجعل منها كما يقول أحمد خليفة مرحلة انتقالية (١) سبقت مرحلة التحول التاريخي في «الرجال والبنادق وأم سعد» و«عائد إلى حيفا» . وغيرها . . وهذا بالطبع يجعلها ذات صلة بقصص غسان التي اعتبرناها محاولات جزئية لتجاوز المأساة . مثل قصة « العروس »

أما عن الرواية والنقد فقد حظيت كما قلنا برضى الكثيرين . وبعض الدراسات التي كتبت عنها ، ارتقت إلى مستوى التحليل النقدي الجاد . وأما أكثرها فمجرد ملاحظات اما كانت تجيء في معرض الحديث عن الرواية المعاصرة . أو معرض الحديث عن أدب الكاتب جميعه . وأما أن تكون في معرض الحديث عن النهوض الفني في القصة العربية . وأكثر الدارسين — كما تبين — اظهروا اعجابهم في القصة لسبب تكنيكي فقط . وبعضهم حاول أن يتعمق في فهم مضمون القصة وتحديد موقفه من تطور رؤية الكاتب الإجتماعية . من الكتاب الذين تناولوا الرواية الباحث المصري احمد محمد عطية ، يقول : «كل شيء في رواية ما تبقى لكم يرفض الأنتظار . حامد يرفض الانتظار أكثر من ستة عشر عاماً . ومريم ترفض الانتظار . انتظار زوجها الذي يجعلها مجرد ممر يعبر عند ذهابه من زوجة القديمة إلى عمله » (٢) . ثم يعتبرها — من جهة ثانية — مرحلة متطورة على صعيد رؤية الكاتب لواقع المسألة الفلسطينية ، فهو يضع بطل القصة في مواجهة التحدي الصهيوني كما يضعه من جهة ثانية في مواجهة المتخاذلين ،

(١) أحمد خليفة : عالم القضية الفلسطينية في أدب غسان كنفاني : شؤون فلسطينية ع ١٣ ص ١٦١ .

(٢) الآداب ع ٣ آذار ١٩٦٩ ص ٤٠

ويجعله يختار دائماً طريق العنف والقوة (١) . ولا يختلف هذا كثيراً عما جاء في مقال فاروق عبد القادر الذي أكد فيه على حقيقة ان الرواية تشكل ذروة في تطور الرؤية الواقعية عند غسان . فالمنطق الذي أكتسبه حامد بطل الرواية بعد سنوات النفي والغربة والحياة التافهة هو أن « مواجهة العدو — مواجهة حقيقية — وقتله ، والإلتحام معه ، والتخلص من الخيانة والخونة . هو ما يمكن أن يقلب ميزان الخسائر . ويحول البقايا والفتات لحقائق كاملة »(٢) . وهذا هو الذي شد انتباه الكاتب الفلسطيني الياس خوري حين تناول الرواية . ففي هذه الرواية — حسب اعتقاده — دخل البطل الفلسطيني مرحلة تحدي الموت . ويقبع داخل الفعل التاريخي ، اذ بدأت تنكشف له امكانية صنع اللحظة عبر ضباب كثيف ، وضياع شديد . ان مجموع الأبطال : حامد ، مريم ، زكريا ، يعبرون بالسكين . وحامد يريد ان يحرر نفسه بالهرب إلى الأردن . ولكن الصحراء تكشف له عن عدوه ، فيقاتله ، وينتصر عليه وينتصر عليه فيستعيد أمه ، ويولد من جديد . » (٣) والموت في القصة استرعى انتباه أكثر النقاد . فأحمد خليفة يرى في البطل شخصاً متفلتاً من الماضي . مشدوداً بشكل ما نحو المستقبل ، مرشحاً لموت ذى معنى . بعيد عن السخف والمجانية (٤) . والموت في رأى بلال الحسن كما يظهر في القصة هو الطريق الوحيد لنجاة حامد . أما سالم فيموت مجسداً فكرة الفداء في موته . وأما زكريا فيستسلم للموت الذي يشكل ضرورة من أجل أن يولد شبح سالم . « وفي داخل هذه العناصر الثلاثة يكف الموت عن ان يكون موتاً راعباً مجانياً ، وهو اذ يأتي محملا بالولادة . ويأتي كجزء من الحياة يحمل في احشائه امكانية تكميلها وتفجيرها » (٥) .

ويلاحظ نجيب صالح أن حامد — بطل الرواية — يصر على الإنتقام بعد ان انتصر على نفسه ، ولو كان ثمن ذلك حياته . ليسجل انتصاراً آخر على الحياة الذليلة . التي كان يمثل جانبها الإجتماعي . فهو يواجه مصيره بنفسه ، ويتحمل مسؤولية التحدي . بعد ان تعرى من قشرة الحياة الخارجية . ومن زيف الواقع المأساوي . وهو قابع خلف التلة الرملية

(١) المرجع السابق ذكره ص ٨٦ .

(٢) الطليعة : ع ٨ آب ١٩٧٢ ص ١٦٨ .

(٣) البطل الفلسطيني في قصص غسان كنفاني . شؤون فلسطينية ع ١٣ ص ١٧٥ .

(٤) عالم القضية الفلسطينية في أدب غسان : العدد السابق من شؤون فلسطينية ص ١٦٢ — ١٦٣ .

(٥) غسان الموت : العدد السابق من شؤون فلسطينية ص ١٥٤ .

الدافئة يترقب اللحظة الحاسمة . لقد كان حامد هو الحد الفاصل للصراع الفكري عند غسان ، وعند البطل الفلسطيني . وقد حسمه حامد بالسكين الحادة ، واتخذ موقفاً نهائياً على حد شفرته لم يعد يقبل التراجع بعد ان واجه مصيره ، وهو وحده بين السماء والأرض . ليس ثمة غطاء يحمي وجهه سوى السكين ، وصدى صوت هامس بين الخيام البعيدة » (١) .

أما الناقد دكروب فيلاحظ ان الرواية حملت في تركيبها الفني حالة التعقيد نفسها التي تحكم عملية الفرز بين الناس والأشياء والأحداث والمشاعر التي أخذ الفرد الفلسطيني يعانيها في غمرة تفتح وعيه الاحتجاجي على واقعه القاسي، وحياته الممزقة . من هو العدو ؟ . أهو الشخص الخائن ؟ أم السافل ؟ بائع شعبه وقضيته ؟ . أم هو التحلل الأخلاقي نتيجة البؤس والانسحاق . أم هو الجندي الصهيوني الذي يعترض طريق وصول المشرد إلى أمه : الأمـــل والحب والاطمئنان » (٢) .

نلاحظ على معظم هذه الآراء ما يلي :

(١) ان قصة ما تبقى لكم مرحلة جديدة في أدب غسان كنفاني . والأرجح انها مرحلة انتقاليـــة .

(٢) للموت في هذه القصة دلالة أكثر وضوحاً من دلالته في « الرجال في الشمس » . غير ان أحداً من أصحاب هذه الآراء لم يرنا كيف أصبح الموت في الرواية مثل هذا المعنى .

(٣) لم يربط أي من هؤلاء الدارسين بين مضمون هذه الرواية الإجتماعي وبين مضامين أعماله السابقة .

(ج)

أما الآراء المتعلقة بتكنيك القصة فكثيرة ، فنها ما جاء على طريقة الملاحظات السريعة ، ومنها ما كتب بوعي ودقة وعمق . فمن الملاحظات السريعة ما كتبه محسن الموسوي عن القصة في حديثه حول «مفهوم البطل في الرواية العربية » يقول : في ما تبقى لكم معنى للانتصار جديد ، يؤكده غسان في رواية مشحونة بلغة مؤثرة ، وعواصف من اللقطات

(١) نجيب صالح : الأنوار ، ١٠ تموز ١٩٧٢ .

(٢) محمد دكروب : غسان كنفاني المبدع والمناضل والشهيد . الطريق ع ٦ حزيران وتموز ١٩٧٢ ص ٥ .

الحادة التصوير (١) . وأثناء حديث سهيل ادريس عن الشهيد مؤبنا رائياً له ، تعرض بالقول لروايته هذه . فعدها خير رواياته : (اعد رواية غسان « ما تبقى لكم » أفضل اتجاه) ويزيد على ذلك فيقول : « اعتقد الآن انها ربما كانت أعمق رواية تصور مأساة فلسطين » . ويعلل استحسانه لهذه القصة تعليلا قائماً على الشكل : فهي « رواية خرج بها غسان عن طابع السرد التاريخي المألوف ، ومواقف الأبطال ذات الرموز البعيدة المغزى ، الشديدة الإيحاء . وأحداثها بسيطة متشابكة متقاطعة . ونهايتها رائعة » . كما يرى ان الرواية في تكنيكها «تسجل خطوة إيجابية جديدة في تطور الرواية العربية » . اذ ان الأحداث فيها مكثفة بشكل ايحائي عميق « وطرد السرد ، وأساليب التحليل ، والارتداد الزمني ، تيار الوعي ، التداعي الفكري أو الشعوري ، وأحياناً التداعي القائم على الكلمة والحرف والرائحة واللون» . مع إثبات ان الضرورة الفنية هي التي جعلت القاص يلجأ إلى هذا التكنيك لا رغبة في المحاكاة ، أو نزوعاً إلى التقليد (٢) . .

وحول هذا المعنى تحدث الباحث أحمد محمد عطية ، فهو يؤكد ان هذه الرواية ، رغم صغر حجمها ، هي واحدة من « أعظم الروايات العربية الحديثة مسايرة للتكنيك الحديث في الرواية العالمية من حيث تداخل الأزمنة والأماكن وتقطيع الحدث ، وتدفق تيار الوعي ، والكتابة دفعة واحدة ، دون فواصل أو فصول مع تعدد الضمائر والرؤى » (٣) . وقريب من ذلك ما قاله عن الرواية في مقالة ثانية له عن أدب غسان . فقد زعم أن « الرواية تريـــد أن تقول لنا رأيها دفعة واحدة . يختلط فيها السرد بالمنولوج بتيار الوعي . كما يختلط الماضي بالحاضر اختلاطاً ذكياً موحياً . يترجم الفكرة العميقة من خلال قصة بسيطة » (٤) .

غير أن الكاتب لم يقل لنا كيف قالت الرواية كل شيء دفعة واحدة .

ورغم ان يحيى صالح كان — وهو يكتب عن الرواية — مشدوداً إلى مضمونها أكثر من شكلها فقد استطاع أن يمس بأصابعه وتراً من أوتار الشكل الرمزي للقصة . فقد حاول أن

(١) الأقلام (عراقية) ع ٣ س ٩ ، عام ١٩٧٣ ص ١٣ .

(٢) الآداب ع ٨ آب ١٩٧٢ ص ٤ .

(٣) المرجع السابق نفسه ص ٧ .

(٤) الآداب ع ٣ آذار ١٩٦٩ ص ٨٥ .

يعلل لم الصحراء في القصة . فوجد ان الكاتب اختار هذه البيئة جوا للبطل لأنها بصفائها وبعدها عن الزيف تستطيع ان تحتضن نفسيته البريئة النقية الراغبة في التحرر (١).

ولعل أولى دراسة كتبت حول تكنيك القصة هي تلك المقالة التي نشرتها مجلة الآداب بعيد ظهور الرواية بقليل . كتبها عبد الرحمن علي وركز فيها على أهمية التكنيك تركيزاً شديداً . ففيه « مظهر من مظاهر البحث الدائب عن شكل فني يتناسب عمقاً واتساعاً مع الاهتزازات التي تقدح في ضلوع مجتمعنا العربي » . وهي « تشكل نسقاً جديداً ، ومحاولة لهضم المضمون وفقاً لانسيابات المنولوج الداخلي حتى تتعرى الأشياء عن أزيائها ، وتأخذ طابع التباين الممزق للتشكيلات الخارجية » . والساعة في رأيه رمز للرعب الذي يقرر لحظة الحسم ، ثم يقول : « هذه الرواية تقي التأسيسات الروائية الأنيقة . رفض التسطيح ، وتكثيف للحتمي والنفسي بحيث تختلط الأزمنة على شكل انتقالات أصعب من ان تمارس في العبارات المخطوطة . فالشخصية والموقف متلازمان متصارعان في آن . والصوت يأخذ نصيباً في رسم الإيقاعات النفسية حتى ليصعب التمييز بين ما يقوله زكريا وما يقوله حامد أو تقوله مريم » (٥٥) . ثم يكرر قائلاً : « يبني غسان في الرواية عمارته الفنية من خامات مضرجة بملح الأرض . لا يبالغ في خلق الشخوص البطولية المهولة . انه ينحت اشخاصه من جذور البساطة والعمق ، فيغدق عليها دفقاً ساخناً ، ويكسوها لحماً آدمياً فاجعاً ، وهو من بعد لايحتمل التبريرات والأعذار المقررة . وإنما يبني عالمه ككتل الحلم الرخي الذي ينقلب إلى رعب ممزق عند حالة الصحو » (٢) . وهذا الرأي يثير عدة أسئلة منها : ما الذي يعنيه الكاتب بقوله ان الشكل يناسب الاهتزازات التي تقدم في ضلوع المجتمع ، وكيف جاء الشكل هنا مناسباً ؟ . ثم ان أكثر العبارات يحتاج إلى تعليل وتوضيح فما الفائدة من التكنيك إذا كان يصعب على القارىء تمييز مريم عن زكريا وعن حامد ؟ . وعبارات الأخيرة رغم صحتها فهي جمل انشائية تفتقر إلى التعليل الواضح .

وأما « ف . منصور » فقد كشف عن حقيقة ان غسان اقتبس في هذه الرواية تقنية

---

(١) نجيب صالح : المرجع السابق .

(٢) عبد الرحمن علي : ما تبقى لكم وشرط الإنسان المعذب . الآداب ع ١٢ ك ١ . السنة ١٤ عام ١٩٦٦ ص ١٣ .

(٥٥) سوف نناقش هذا الرأي بعد قليل .

مؤلفين شهيرين هما جيمس جويس الإيرلندي ، ووليم فولكنر الاميركي . وأكد ان قراءة الرواية تعيد إلى الأذهان رواية فولكنر الشهيرة . الصخب والعنف . (١)

ولعل وقوع الكثير من المعجبين بالقصة تحت تأثير تكنيكها له ما يبرره . فقد عبر الكاتب نفسه عن مقصده الشكلي حين قدم للرواية بتوضيح بين فيه تأثره بسابقين عليه . ثم علل لجوءه إلى هذا النمط المعماري الصعب برغبته في أن تقول الرواية كل ما اعتزمت قوله دفعة واحدة (٢) .

(٢) نقد الرواية من جديد (أ)

كل الذين تحدثوا عن الرواية لم يحاولوا اعادة تنظيم احداثها ومجرياتها . واذا علمنا ان القصة القائمة على النظام الزمني التقمي انما تقدم جداً قصفاصاً من غير ترتيب أو تنسيق احساسنا بضرورة اجراء مثل هذا الترتيب ليتضح موضوع الرواية أكثر . ولكي يتألق ما فيها من جمالي شكلي أكبر . وسأضع ابرز الأحداث الواردة في القصة كما وردت تماماً ثم في مقابلها سأضعها كما ينبغي أن تكون لو كانت القصة تنمو وفق التسلسل الطبيعي فالأحداث :

أ ـــ الأحداث كما وردت في القصة	ب ـــ الأحداث كما هي في التسلسل الطبيعي
١ – تفكير حامد بالهجرة إلى الاردن	١ – وصف الحي الذي كانت تعيش فيه الأسرة بيـــــافا .
٢ – تزويج مريم لزكريا .	٢ – مشهد مع والد فتحية في يافا قبل الهجرة
٣ – اعتداء زكريا على مريم وحملها منه	٣ – مقتل والد حامد في يافا قبل الهجرة .
٤ – احضار حامد للساعة .	٤ – هجرة الاسرة من يافا إلى غزة .
٥ – تعرف حامد على زكريا ووصفه بانه نتن .	٥ – معرفة مريم بمكان امها في الاردن .
٦ – معرفة حامد بما حدث بين مريم وزكريا .	٦ – احضـــــاره للساعة .
٧ – خيانة زكريا وارشاد العدو لمعرفةسالم .	٧ – تعرف حامد على زكريا ووصفه بانه نتن.

(١) ف . منصور : مقاله المذكور . ص ٢١٣ — ٢١٥ .

(٢) غسان : الأعمال الكاملة م ١ ص ١٥٩ .

٨ – مشهد المضاجعة بين زكريا ومريم .	٨ – مشهد اعتقال سالم وغيره من الشباب.
٩ – هجرة الأسرة من يافا إلى غزة .	٩ – خيانة زكريا وتعريف العدو بسالم .
١٠ – مشهد من والد فتحية في يافا قبل الهجرة .	١٠ – مشهد اعدام سالم .
١١ – مقتل والد حامد .	١١ – اعتداء زكريا على مريم وحملها منه .
١٢ – معرفة مريم بمكان أمها في الأردن.	١٢ – مشهد المضاجعة بين زكريا ومريم .
١٣ – وصف طريقة اعتقال سالم وغيره .	١٣ – اكتشاف حامد لوجود جنين في بطن مريم .
١٤ – مجابهة حامد للجندي الإسرائيلي .	١٤ – اظهار رغبة حامد في التخلص من الجنين .
أ – الأحداث كما وردت في القصة	ب – الأحداث كما هي في التسلسل الطبيعي
١٥ – مشهد اعدام سالم .	١٥ – تزويج مريم لزكريا .
١٦ – اظهار حامد رغبته في التخلص من الجنين	١٦ – تنفيذه لفكرة الهجرة من غزة إلى الأردن.
١٧ – رغبة زكريا في التخلص من الجنين .	١٧ – مجابهة حامد للجندي الإسرائيلي .
١٨ – وصف الحي الذي كانت الأسرة تعيش فيه بيافا .	١٨ – رغبة زكريا في التخلص من الجنين .
١٩ – انكشاف موقف زكريا الحقيقي من مريم .	١٩ – الحدث نفسه .
٢٠ – قتل مريم لزكريا .	٢٠ – الحدث نفسه .

والآن نستطيع تخليص القصة على النحو التالي : حامد ابن رجل من يافا كان يعيش في حي يصفه لنا الكاتب، قبل النكبة بأيام قليلة قتل والده، واثرت الجريمة على نفس الصبي تأثيراً شديداً . وحين أرادت الأسرة الهرب حدث أن تأخرت الأم قليلا . فاصبح حامد واخته التي تكبره بأعوام في غزة ولم يعرفا ما مصير أمهما . ولكن بعد مرور أعوام يأتيهما خبر عنها فيعلما انها في الأردن . وعندما احتلت غزة قام العدو بالتفتيش عن الثوار فاعتقل الرجال جميعهم . وكان العدو يبحث عن فدائي اسمه سالم . ولم يتفوه احد بكلمة تدل عليه . ولكن زكريا – الذي كان حامد قد تعرف عليه ووصفه بانه نتن – تطوع ليدل اليهود عليه . فتقدم سالم واعترف بنفسه ليفوت الفرصة على زكريا . واعدم سالم . وبعد أيام تبين حامد

أن شقيقته مريم « عانس » قد سلمت جسدها لزكريا الخائن . وانها حملت منه . وان لاحل المشكلة إلا بزواجها . ورجاها ان تتخلص من الجنين فلم يفلح عندئذ وافق على تزويجها من زكريا على أمل أن يهرب بعد هذا الزواج القذر إلى الأردن . بحثا عن أمه مخترقا الصحراء والحدود المليئة بالمخاطر . اثناء رحلته في الصحراء يبرز جندي يهودي . فيصطدم معه ويجرده من سلاحه . أما زكريا فقد رجا مريم ان تتخلص من الجنين ، ثم انذرها انذاراً شديداً للتخلص منه . فعرفت موقفه الحقيقي منها . وانها لم تكن إلا امرأةمتعة بالنسبة له إلى جانب زوجته الأخرى فتحية . عندئذ تقرر قتله بسكين المطبخ . وتنفذ قرارها ، بينما يكون حامد قد قرر قتل عدوه .

وقصد الكاتب من الرواية واضح كل الوضوح . فهو يريد أن يبين بعض الآثار التي خلفتها النكبة « الكابوس الذي يتمثل في ذكرى والده . . الفتاة التي جعلتها النكبة تفقد الأمل بالزواج . الانتظار الطويل . الذي حول دقات الساعة إلى نبضات مرعبة » . كما يريد أن يبرز مواقف بعض الجهات . فزكريا نقيض سالم البطل الفدائي الذي يقدم نفسه على مذبح الكفاح . بينما زكريا يمارس الخيانة كما لو كانت شرفاً . والأم هنا رمز الوطن المبعد التي يريد البطل أن يعيده إلى ذاكرته . والسكين التي تقتل بها مريم زكريا ، ويقتل بها حامد خصمه ، هذه السكين هي التي يقترحها غسان كحل وحيد للمشكلة . ان الكاتب يريد أن يدين التردد . فحامد حين قرر أن يخترق الصحراء بحثاً عن أمه كان يدرك المخاطر التي تعترضه . ولكنه استعد أن يعانق الموت في سبيل أن يسترد كرامته . هذا الاستعداد منحه القوة والعزم لتغلب على الصحراء كما تغلب على الجندي المسلح بينما هو عار من كل سلاح . والمأخذ الوحيد على القصة — هنا — هي أن الكاتب تناول حامد كفرد ، أو نموذج ، ولم يعمقه جماعياً . لذا تظل الرؤيا في القصة رغم إيجابيتها ذات عمق رومانتي أكثر منها ذات عمق واقعي . ولذا فنحن نعتبر القصة هذه مرحلة انتقالية لما بعدها حيث استطاع الكاتب أن يحقق رؤيته الدقيقة الواقعية للمشكلة .

(ب) :

إذا قورنت هذه القصة بالتي قبلها وجدنا نقلة تكنيكية خطت بأسلوب غسان القصصي خطوة متقدمة . صحيح أن قصص غسان السابقة متطورة شكلياً ، فأسلوب التداعي الذي تجلى في هذه الرواية كان موجوداً في قصص قبلها مثل « البومة في غرفة بعيدة » ومثل القصة التي يذكر البطل بها كتاب عمر الخيام مع شريك له في عربة القطار . وفي قصة « رجال في الشمس » ، نحن

يريد أبو القيس أن ينظر إلى شط العرب تنهال عليه ذكرى الأستاذ سليم الذي كان قد سمعه وهو يشرح درساً في الجغرافيا عن التقاء نهر دجلة بالفرات فيما يعرف بشط العرب . على أن الفرق بين هذه القصة واللواتي قبلها أنها جاءت مؤلفة من مبنى واحد قائم على التداعي والمنولوج الداخلي من أول القصة إلى آخرها . ورغم تعدد الشخوص فإن القارىء يستطيع أن يميز بين أقوالها . ولو أن القاص لم يلجأ إلى التمييز بين الحروف المطبوعة لما غير ذلك شيئاً من واقع الرواية . ان الشخوص في هذه القصة شخوص رامزة . ما عدا حامداً الذي يمثل جيلا من الشباب الفلسطيني ولد في جحيم النكبة ، واكتوى بآثارها وآن له أن يغضب وأن يتحدى ، وأن ينظر إلى الماضي بوصفه عاراً يخزي . وحامد – في حقيقة الأمر – شخصية مصورة بعمق ، وبجدة ، ملامحه قاسية . وكوابيه متعددة . وأحزانه لا تحد . والاحباط الذي في نفسه لو نفس عنه الكاتب ثورة كاملة . أما مريم فهي رمز . رمز لفئة كبيرة من مجتمعنا تخدع كل يوم . فتنساق وراء القيادات التي يشبه زعماؤها شخصية زكريا . وأما زكريا فهو رمز الخيانة وكل شيء قذر . يناقض سالم الذي يشكل الحلم الذي طالما راود حامد . أن يقتل . . أن يندم لأن النكبة حصلت دون أن يطلق رصاصة واحدة . والزمن في هذه القصة مختلف عن الزمن الفيزيائي . هو زمن نفسي مضطرب اضطراب النفس . متلون بألوان اللحظات الراعبة التي تمر فيها الشخوص . من أجل ذلك أطاح الكاتب بالترتيب الطبيعي للأفعال . ليس في القصة ماض وحاضر ومستقبل .

القصة تريد أن تقول كل شيء دفعة واحدة ، لذا يجب إحضار كل شيء في لحظة واحدة . يجب استيعاب ماضي النكبة « مقتل والد حامد . الحي الذي كانوا يعيشون فيه بيافا ، فتحي الذي كان سيتزوج مريم . الهجرة وتفرق الأسرة » وحاضرها . مقتل سالم ، خيانة زكريا ، عار مريم ، الحدود التي تفصل حامد عن أمه ، ويجب أن تستوعب مستقبلها أيضاً . مستقبل القضية هنا تندمج القضية بالواقع : التحرير المرموز له بقتل العدوين « زكريا والجندي اليهودي » ثم يرمز السكين : الفعل الثوري المسلح . يصبحان واقعاً حياً مع أنهما في الحقيقة رؤيا .

هناك ظاهرة ملفتة في القصة وهي وحدتها العضوية التي تشبه وحدة القصيدة الشعرية . فعندما نتابع قراءة القصة نشعر ببوح نفسي عميق يتدفق من أعماق الكاتب وكأنه يروي هواجس يحسها حتى النخاع . وهذا البوح مستمر متصل من غير انقطاع رغم تقاطع الأزمان وامحاء

الحدود المكانية ، ان وجود هذه الوحدة ، وهذا الترابط العضوي بين أجزاء القصة وعناصرها يضفي عليها لوناً من ألوان التناغم لا نجده إلا في الشعر .

وكل الذي قلناه عن التكنيك في هذه الرواية يجسد حقيقة هامة هي أن الشكل العضوي لهذه القصة نابع من بنيتها الفكرية ، وهذا ما يجعلنا على وفاق مع الدكتور سهيل ادريس حين قال : « الضرورة هي التي ألجأت القاص إلى هذا التكتيك لا رغبة في التقليد ولا ولعاً بالمحاكاة (١) .

(١) سهيل ادريس : المرجع السابق ص ٤ .

وشاهراً سلاسلي اجيء

مجموعة شعرية لخالد أبو خالد
تعليق : يوسف اليوسف

في قصيدته الرائعة « أغنية حب رائعة إلى هانوي » ، أثبت الشاعر خالد أبو خالد قدرة كبيرة على تجاوز ذاته ، بل أقول أنه قد حقق قفزة بالمقارنة مع القصائد الأخرى التي تحتويها المجموعة الحاملة لعنوان هذه القصيدة نفسها . وتؤكد المجموعة التي بين أيدينا قدرة هذا الشاعر على متابعة التقدم ، وإن كانت معظم قصائدها — من الناحية الفنية والانفعالية — أقل جودة من القصيدة الآنفة الذكر . فهي بحق ، تنبىء أن خالد قد تخلص من كثير مما كان يشكل عقبة في سبيل تطوره ، على الأقل بنسبة كبيرة ، إن لم يكن كلياً . ففي حين كنت تقرأ له قصيدة بكاملها دون أن تصادفك صورة واحدة ، أو رمز متماسك واحد ، فإنك تقرأ له اليوم لتجد أن صوره ورموزه قد اعطيت حضوراً ثقيلا إلى حد كبير . وفي حين كان البيت الواحد لديه كلمة واحدة ، فقد أصبحت لغته أكثر طواعية وإذعاناً لمشيئته الشعرية بحيث كادت هذه الظاهرة تختفي من شعره ، ولم يبق منها إلا القليل مما لا يشكل ظاهرة انحطاط ، بل مما من شأنه أن يلعب دوراً تنويعياً على عدد تفعيلات البيت الواحد ، وبالتالي على موسيقاه . ولنأخذ هذا المثال : « الحب الذي يغتاله الصمت / الرصاص / الحبر / والمشانق » ، لنلاحظ أن استئثار المفردة بالبيت أصبح خادماً للقصيدة لا عبئاً عليها .

تحتوي المجموعة التي بين أيدينا على ست قصائد طويلة في الغالب . وهي في جوهرها أحادية الموضوع ، إذ تتعلق جميعها « بقضية النضال في سبيل النصر » ، كما قال الأخ ناجي علوش ، في مقدمة المجموعة . غير أن ما يلاحظه القارىء على القصيدة الفلسطينية بعامة – وربما العربية أيضاً – أن الأنا (الشاعر) هي بطل القصيدة والمحور الذي تدور حوله معظم تفصيلاتها . ولكن هذه الحالة الذاتية (التي ربما اكتسبها الشعر العربي المعاصر بتأثير السياب الذي كان يعاني من أوجاعه . فكان بالتالي محقاً في محورة القصيدة حول ذاته) لا تنفي أن تكون تلك الأنا مجرد انموذج للعصر كله ، أو لقضية شعب بكامله ، بمعنى أن هذه الأنا تغدو اللسان الناطق باسمنا جميعاً . فحين يتحدث خالد عن نفسه في كل قصيدة انما يحاول أن يرى في هذه النفس انموذجاً للنفوس الأخرى ، عنيت بديلا عن تلك النفوس يختزن كافة آلامها وآمالها . فهو حين يقول « أنا » إنما يعني ذلك الإنسان الفلسطيني الذي يعيش الوجود اغتراباً وانقهاراً ، هزائم ومجازر تطارده أينما ولى ، كأنما هو مصاب « بلعنة كنعان » التي تحدرت الينا عبر الأساطير القديمة والموروثات الشعبية الموغلة الجذور في التاريخ . ولهذا كان شعر خالد ، كالشعر الفلسطيني عامة ، هو شعر أزمة ، ويعبر عن الذات المأزومة لشعب بكامله .

وتطالعنا هذه الأزمة منذ مستهل القصيدة الأولى : « « عصبة المغلاق ببندقية المحاصر الذي يسكنني » . وتجلو الأزمة ذاتها عبر لفظتين هما أقسى ما يمكن للغة أن تقدم من وسيلة للتعبير عن التأزم الداخلي : « عصبة ، المحاصر » . وفضلا عن ذلك فان صورة « المحاصر الذي يسكنني» ترسيخ ثقيل وشديد للحالة التي يريد الشاعر أن ينبشها من داخله ، وذلك لأن عبارة « الذي يسكنني » تطرح الأزمة على أنها اشكالي الخاص بي . والبيت يحدث تأثيره بالتدريج ، أي أنه يرفع الانفعال شيئاً فشيئاً ، إلى أن يكتمل حتى يكمل فعله في نفس المتلقي . وهو يؤتي هذه القدرة التدريجية لأنه يقبل الانقسام إلى ثلاث شذرات تصويرية مضطردة وغير قابلة للانفصال عن بعضها بعضاً دون أن تفقد كل قدرة تأثيرية لها : « عصبة المغلاق » ، « بندقية المحاصر » ، « الذي يسكنني » . بالعبارة الأولى أشار إلى الإشكال ، وبالثانية حدد أين يقع هذا الإشكال : انه في البندقية ، الأداة المحركة للتاريخ ؛ وفي بندقية من ؟ في بندقية المحاصر ، الذي هو أحوج الناس إلى أن لا تكون بندقيته مصابة بأي خلل . وأخيراً بلغ التأثير ذروته : ليس المحاصر هذا الشخص أو ذاك ، بل إنسان يسكنني . والمعنى هنا مزدوج ، وبالتالي عظيم الفنية : فالمحاصر هو أنا ، من جهة ، وهو دخيل علي وأود أن أتخلص منه ، من جهة أخرى . بمعنى أن حالة الحصار ليست خصيصتي الأصلية ، بل هي مقحمة علي إقحاماً ، وبالتالي فأنا أهدف

إلى دحر هذا المحاصر من داخلي . وفي ازدواجية المعنى هذه بلاغة أصيلة مردها إلى القدرة على التحكم باللغة .

ولكن ، هل يتابع الشاعر القصيدة على المستوى الإبداعي نفسه ؟ طبعاً ، ما من شاعر يملك القدرة على المثابرة وفقاً لمستوى واحد ، أياً كان موقع هذا المستوى من الإبداع .

ويستمر التشبث بالبندقية عبر القصيدة الثانية ، « قرطبة في هجرة صقر قريش » ، بحيث يغدو هذا الموضوع هو المحور الذي تدور حوله القصيدة :

والخليفة مدثر بردتي / وشعاري على ترسه

أو على حافر الفرس الأعجمي / يؤرخ صك التخلي عن البندقية والشهداء

وتظل تدأب على هذا الموضوع حتى تشارف على انتهائها :

إنني أتعرى سوى من سلاحي . . / وشعري

وقد حسبت أن نهاية هذه القصيدة قد جاءت فجائية حتى لكأنما قد بترت بتراً ، ولكن الشاعر قام بتنبيهي — مشكوراً — إلى أن بقية القصيدة قد سقطت سهواً من المطبعة .

ويكاد موضوع البندقية أن يكون العلاقة الأساسية الجامعة لمعظم قصائد المجموعة في وحدة موحدة . فنحن نجد القصيدة الثالثة تحمل هذا العنوان : « تقاسيم على البندقية في ليلة العيد » . ولا يتوقف الأمر عند ذلك ، بل نحن نملك القول بأن البندقية تغدو البطل الحقيقي للقصيدة ، أو فلنقل نقطة المركز الذي تدور حوله الدائرة جملة : « آه أيتها البندقية ، فلينسني جسدي إن نسيتك » . وتأتي خاتمة القصيدة موائمة تمام المواءمة لموضوعها :

ايتها البندقية ، فلينسني جسدي إن نسيتك

يا نجمة الصبح / أنت يقيني . .

ويمكن للنقد اللغوي أن يأخذ على هذه القصيدة مأخذاً أساسياً هو كثرة تردد الأفعال فيها ، إذ تحتوي الصفحة الأولى على ثلاثة عشر فعلاً ، في حين لا نجد صفة واحدة على الإطلاق . ومن شأن مثل هذه الظاهرة أن تبعث نوعاً من الرتابة في نفس المتلقي ، لأنها تعمد إلى نوع واحد من الكلام فتتخذه أداة أساسية للتعبير . هذا فضلاً عن أن الأفعال مرهقة للخيال بسبب من كون كل فعل يمثل عملاً في الواقع الموضوعي ، مما يحتم على العقل أن يقوم بسلسلة طويلة من الانساق العملية يلمها ليجعل منها وحدة ، في حين أن الصفات مريحة للخيال حقاً ، إذ هي تمثل السكون أكثر مما تمثل الحركة .

وبودي أن أشير بشكل خاص إلى الطاقة الحدسية التي يجدها القارىء في عبارة كهذه : « ورائحة البرتقال دليل » . أي ضمان لحس الاتجاه السليم هي رائحة البرتقال ! ومع ذلك فانه ما يلبث في القصيدة الرابعة ، « القراءة الثانية على الرصاصة الأولى » ، أن يطرح نفسه وقد افتقد ذلك الحس ، وكأنما رائحة البرتقال لم تجده نفعاً : « وأسأل : كيف زاغ الدرب عن قدمي . . ؟ » والبلاغة هنا أنه ألحق الزوغان بالدرب بدلا من القدم ، لأن الشيء المألوف هو أن القدم هي التي تزوغ . ان اللامنطقية في هذا البيت قد جعلت من الصورة تحفة فنية ، لولا أن هذه الصورة نفسها ليست جديدة .

القصيدة الخامسة ، « من دفتر فدائي في قوات العاصفة » ، أشبه بقصة تمثل حالة ، أي قصة ذات بعد عمودي لا تعترف بالزمن الرأسي أو الأفقي ، ولذا فهي ليست تقليدية ، بمعنى أنها لا تتمتع ببداية ووسط ونهاية . ويمثل مطلعها انسياباً طويلا يغدو معه تسيباً ينعكس على مجمل القصيدة . فبينما كانت قصائد خالد تتسيب بالعجوء إلى تقديم سلسلة طويلة من الأبيات الأحادية اللفظة ، نجد هذه القصيدة تتسيب من خلال أن وحدة من الأبيات لا تقف التفعيلة في نهاية أي منها ، فتغدو الموحدة كلها بيتاً واحداً لا يستقر إلا بعد طول شوط . وهذا من شأنه أن يبعث الرتابة في الموسيقى ، وأن يعرقل التقاط القارىء للمعنى .

ويمكننا أن نجد في الضياع موضوعاً للقصيدة :

الهشير يحجب الرؤية / والنجوم

يقرأ البوصلة التي صادقها

إن الأشياء غائمة أو متخفية وراء ما يسترها عن الأنظار . وحتى أحلام الانسان تغدو غريبة عنه ، بمعنى أنه لا يجد ذاته فيها ، بل لا يسمح له بولوجها ، أو على حد تعبير الشاعر نفسه : « يصادر قبل الدخول إلى الحلم » . وإذا ما أتيح له أن يحكم فان حلمه يأتي استمراراً لمعاناته اليومية :

. . . . فينام / يجر على الثلج . . والملح . . / يؤلمه جرحه . .

كأنما التجربة الواقعية لا تستهدف إلا تدجين الإنسان :

— هل يرتدي الغريب ثوب الحيوان الداجن . . ؟

وفي حين يفتتح القصيدة بهذه العبارة : « يروى عن الغريب . . . » ، فانه يختتمها على هذا النحو :

انتبهي / يجيء غربة . . / عذبه فوق الصخر .

ومن خلال صدم البداية بالنهاية نسبر فلسفة القصيدة : ففي البداية يغدو الغريب لعبة ، ولكن حذار ! فن هذه الغربة نفسها ينطلق الغريب ليصل إلى ذاته .

وتظل الغربة الموضوعية الأساسية للقصيدة الختامية التي تحمل عنوان « الغريب يشهد سقوط الشجر في ضاحية المدينة » . والملحوظ أن الغربة هنا تأتي مصحوبة بالأسى وبمرارة الشعور بالارهاق : « كان الفرح الصغير طيراً مرهقاً . . . » . والحقيقة أن حس الارهاق نكاد نواجهه في معظم القصائد ؛ ففي القصيدة الأولى يرد هذا البيت : « . . وآه ! اني أنهد تحت قسوة الحنين . . » ، وفي الثالثة يرد هذا : « وأنهد من تعبي » . كما أننا نلقي حس الإرهاق دائماً في المجموعة ، ولكنه لايفصح عن نفسه مباشرة ، بل يتستر ويتقنع تحت هذه الصورة أو تلك. أما الحزن والأسى ، فضلاً عن ورودهما الصريح في القصيدة ، فانهما يشغلان حيزاً كبيراً منها . ومن الناحية النوعية يغدو هذا العنصر واحداً من وسائلها إلى الفعل في المتلقي :

ايها البكاء ، يا بوابتي إلى الهواء

جرني على الرباب . . جرني

وباستخدام عبارة « جرني » هذه يقدم لنا الشاعر موقفاً عاطفياً غنائياً يأخذ بالفؤاد ، لأن الأنا تحال بذلك إلى لحن حزين .

ومع كل ذلك تبدو القصيدة مجموعة من أخبار متقطعة وأحداث يصعب ايجاد ترابط تسلسلي بينها كيما تشكل المنظومة .

من المؤكد أن هذه المجموعة تنجز تقدماً فنياً ولغوياً ملموساً ، ولكنها مع ذلك يمكن للمرء أن يأخذ عليها مأخذين ، ربما كانا أساسيين : فهي ، أولا ، أقل قدرة على استبار النفس ، ورصد آلياتها الداخلية ، من قصيدة « أغنية حب عربية إلى هانوي » ؛ ثانياً ، تسير القصيدة الواحدة ، في الغالب الأعم ، سيراً متقافزاً ، بحيث تنتقل من بيت إلى آخر ، أو من مجموعة أبيات إلى أخرى ، انتقالا فجائياً . وهذا يعني أن وحداتها ليست ملززة ومتماسكة على مستوى عال . ويمكن أن تعزى هذه المسألة الأخيرة إلى علة فحواها أن الوعي يحرس منافذ اللاشعور فيحول دون تسرب محتوياته كاملة ، أي أنه يبترها قبل أن تبيح لنفسها الخروج بشكل صريح يخالف مبدأ التنكر .

* * *

البكاء على صدر الحبيب

بين القلق الوجودي والعنف الثوري

رجاء طايع

نستطيع اعتبار رواية « البكاء على صدر الحبيب » لرشاد أبي شاور نموذجاً للأدب الفلسطيني المتسم بذلك التميز النوعي الذي يسميه البعض : الحداثة .

تتحدث هذه الرواية عن فترة قريبة جداً من تاريخ حركة المقاومة الفلسطينية ،وتعكس — من وجهة نظر الكاتب — تناقضاتها والإجهاضات المستمرة التي تعرضت لها نتيجة اعتبارات سياسية واجتماعية خاطئة ، سعت دائماً لإحتواء هذه الحركة واحباطها . كما تتحدث عن حياة الفدائيين الشبان، وآمالهم ، وطبيعة حياتهم الإجتماعية والعلاقات التي تتحكم بها . كل ذلك عبر خيط من التوتر والحدة يتوازى مع سير أحداث الرواية .

تجري الأحداث بين دمشق وبيروت ،على طريقة المونولوج الداخلي والتداعي على لسان بطليها الرئيسين « زياد » و « غالي » تارة ، وعلى طريقة تدوين مذكرات بطلتها « فجر » تارة أخـــرى :

« زياد » كاتب فلسطيني شاب ، يهتم بقضية شعبه ، وبالآمال الواسعة لرفاقه الشبان المنتسبين إلى صفوف حركة المقاومة ، يحكي لنا «زياد» قصة نزوحه مع والدته ،– وكان يومها طفلاً في السادسة من العمر – عن الوطن الأم . وكيف استقر بهما المقام أخيراً في مخيم اليرموك في مدينة دمشق . ويصف لنا حياته في دمشق ولقاءاته مع جماعة من رفاقه الشبان المهتمين بالمسرح .. . وظهور « فجر » وهي حبه القديم مرة أخرى في حياته . و« فجر » شابة أردنية آمنت دوماً بالقضية الفلسطينية ، وانتسبت إلى صفوف المقاومة ، وارتبطت بعلاقة حب مع أحد أقطابها ، هذا الحب الذي كان نوعاً من العبادة الصنمية ، فكانت ترى فيه نموذجاً للبطل الأسطوري المؤمن بأهمية الترابط بين الفكر والسلاح في معركة التحرير.

بعد أحداث أيلول الشهيرة في الأردن ، تكتشف « فجر » أن حبيبها مخادع ومزاود ، وليس سوى « اسفنجة تمتص غضب الشباب من جهة . . وإذا به يحول الجميع إلى درج يصعده إلى فوق ... » لتقطع علاقتها به ، خاصة بعد أن توج خيانته لمبادئه الوطنية ولقضية شعبه بتخليه عن فجر ، وإعلان خطوبته على فتاة أخرى.

بعد مجيء « فجر » إلى دمشق تتوثق العلاقة بينها وبين « زياد » ، وتعترف له بفشلها العاطفي السابق ، فيعرض عليها « زياد » نسيان الماضي ، وأن يكونا معاً حياة جديدة ، فتوافق ويقرران الزواج في أقرب فرصة ، ثم تذهب إلى بيروت لمتابعة دراستها الجامعية فيها.

« غالي » صديق حميم لزياد ، انخرط في صفوف المقاومة ، وبعد أحداث أيلول في الأردن غضبت عليه السلطات العليا للمقاومة ، لأنه ترك مركز عمله في العراق ، وذهب إلى الأردن ليقاتل إلى جانب رفاقه ، ويتهم بالسرقة واختلاس الأموال ، ويسيطر عليه شعور بالقرف والاشمئزاز يدفعه للهرب بعيداً ، فيعمل بحاراً على ظهر إحدى البواخر التي تطوف بـــه العـــالم . .

الرغبة في العودة إلى الوطن تتوسع في أعماقه شيئاً فشيئاً ، بعد أن يكتشف أن العالم متشابه ومقرف ، وأن الوطن تحت مختلف الظروف أفضل من الغربة والنفي « وفجأة لمعت في ذهني ، المنفى ... إذا ظللت في المنفى فسأتحول إلى قواد من الداخل...

هربت قرفاً من كل شيء ، هربت لأرى العالم ، فماذا رأيت ؟ زنجي ضائع على [باخرة ، عاهرة] في ترينداد تطالبني بثمن اللذة سلفاً ، شرطي في مالطة يطارد شخصاً بدراجته النارية ثم يفرغ به بالرصاص حين يحاول الهرب في إحدى الشوارع الجانبية »

يعود غالي إلى أمه في مخيم اليرموك ، وإلى صديقه زياد ، وإلى رفاقه القدامى ، وينهي أموره مع سلطات المقاومة ، ويكشف أمامهم أدلة تثبت براءته من تهمة الإختلاس ، ويتقرر ذهابه إلى إحدى القواعد في جنوب لبنان ليبدأ من جديد . .

الأحداث الأخيرة تجري في بيروت ، وتصف تصادم عناصر المقاومة الفلسطينية الموجودة في لبنان مع القوات اللبنانية ، ويبرز أبطال الرواية كعنصر فعال في هذا التصادم . ويستشهد غالي وهناء - صديقة فجر - بينما [يزداد إيمان زياد [وفجر بعد هذه الكوارث ، وهذا الموت الجماعي المجاني ، بأهمية النضال والكفاح في سبيل نصرة الحق .

أبرز ما يميز الشخصيات هو تلك الحدة الإنفعالية المتطرفة في توترها ، تلك الحدة المميزة لإنساننا المعاصر ، إنسان القرن العشرين .

فالشخصيات عبثية ووجودية في جوهرها ، يحكمها شعور جماعي عنيف بالمجانية والإستلاب . يغذي هذا الإستلاب الوجودي استلاب قومي ، وظلم مجحف ، يسببه واقع سياسي وطبقي مرير ومتناقض .. إن هذا الواقع السياسي ، وهذا التشرد الجماعي يكرس ويؤصل فكرة العدمية التي تسيطر على شخصيات الرواية بشكل عام ، وعلى بطليها الرئيسين خاصــــــــة .

فمثلاً « غالي » الذي يظن في البداية أن شعور القرف والغثيان الذي ينتابه سببه الوضع السياسي العام ، والمفاهيم الخاطئة التي تتحكم بقضية شعبه ، نراه بعد رحلته الطويلة عبر العالم وقد ترسخت في أعماقه قناعات عدمية محددة ، وهي أن العالم عقيم ومتشابه ومقرف .. وأن إحباطه ليس نتيجة إشكال سياسي أو اجتماعي معين بقدر ما هو نتيجة إشكال إنساني عام .

وهكذا يتداخل القلق الوجودي بالقلق الثوري ، وبصورة أوضح نرى في الشخصيات القلق الوجودي معبراً عنه بشكل من أشكال العنف الثوري .

فزياد في بداية الرواية ينتابه شعور حاد بالإرهاق ، ويعلن عن رغبته العميقة في الراحــــة ، والإستلقاء على سرير نظيف ، ونسيان هذا العالم بأشيائه وتناقضاته ، ويتفاقم هــــذا الشعور حتى يتحول إلى حالة ثابتة من الخوف الداخلي ، والعجز عن ممارسة الحيــــاة بأبعادها الطبيعية .. العجز عن الحب ، والزواج ، والإنتماء الإجتماعي الأسروي ، كما يفعل الناس جميعهم .

وهو يدرك أن وضعه الفردي هذا إنما هو امتداد لوضع يحكم الشعب الفلسطيني بأكمله ،

وضع قائم على القهر والغربة الجماعية لشعب مشرد ومنفي ، فهو يصرح خلال حديث له مع فجر أن الفلسطيني « أكثر صبراً من الجمل ، الفلسطيني هو سفينة الصحراء .. » .

لكن حالة الإحباط الدائم هذه تتخللها لحظات من التوافق الذاتي الآتي بسبب وجود فجر إلى جانبه ، وما يمنحه له هذا الوجود من الشعور النسبي بالأمان ، وبأن العالم لم يفقد معناه كلية « قلت لنفسي سأكتب رواية عن رجل وامرأة عاشقين ، يعيشان لحظات من الفرح المطلق . يملأ الحب كيانها .. رواية كلها حب وشعر وموسيقى . فرح لانهائي . » .

وهو يحاول أن يكتب عن قضية شعبه أيضاً ، وأن يضمن كتاباته نظرة مستقبليـــــة تفاؤلية تؤمن بانتصار الشعب الفلسطيني ، واستعادته لأراضيه .

فزياد أكثر إيجابية من « غالي » ولهذا السبب لم يكتب عليه الموت ، بل جعله الكاتب هو الذي يتابع مسيرة الحياة ويحمل لواء النضال من جديد .

أما « غالي » فيعيش ضمن إطار من العبثية المطلقة ، فقد ترك البلاد وهرب بعيداً بعد أن أدرك كم هي مجحفة هذه الحياة ، وكم هي ساحقة هذه الأوضاع وهذه التآمرات . هرب بعد أن تحطمت آماله وقناعاته الداخلية .

ويعود « غالي » إلى الوطن ، أي إلى « البلاد التي لاتخضع للفهم ، البلاد العجيبة المليئة بالشرطة والعسس والعاهرات ... » ويعيش حالة من اللامبالاة وفقدان الدهشة تجـــــاه هذا العالم العقيم والمشوه « الذي رأيت أنه يغرق في أمور صغيرة وضئيلة . الذي رأيت أنه بائس ومتشابه . » .

وبعد تصفية مشاكله مع رفاق السلاح القدامى ، يقضي فترة من الوقت في دمشق — قبل ذهابه الى جنوب لبنان — يتسكع في شوارعها ، ويعاني من الجوع العاطفي ، والحاجة إلى « صدر حقيقي ، وقلب حقيقي ، ودفء حقيقي » لكنه يحصل على الحب متأخراً . إذ انـــه في بيروت تتوطد علاقته مع هناء صديقة « فجر » ولكن الموت يقضي عليهما معاً قبل أن ينعما بالحب والدفء والأمان .

و« فجر » نراها في البداية ضائعة نتيجة للفشل العاطفي الذي تعرضت له ، لكنها تصل الى حالة من الانسجام الذاتي والترميم الداخلي بعد تفاهمها مع زياد .

حتى الشخصيات الثانوية نراها تدور ضمن دائرة مقفلة من الاحباط والشعور بالقلــق والاحساس المتنامي ببؤس العالم وبشاعته وعرضيته » .

فـ « هناء » صديقة فجر ، التي تعيش في بيروت ، وتعمل في احدى المجلات ، تعبر عن عدميتها من خلال علاقات جنسية عابرة مع أي رجل يعترض طريق حياتها .

كذلك « برونو »، هذا الزنجي الامريكي التائه الذي ، امتهن التشرد في أنحاء العالم ، والذي التقاه « غالي » على ظهر الباخرة ، يلوح لنا كانسان حاد ، تسيطر عليه حالة رهيبة من الشراسة والتطرف والتمزق الداخلي .

وهكذا تعج الرواية بالشخصيات الموتورة البائسة ، المدانة سلفاً بتهمة الوجود في عالم يصوره الكاتب عقيماً ، وقيئاً ، وغير مجد .. عالم تسود فيه شريعة الغاب ، وتحكمه قوانين البقاء للقوة ... » .

ولايغفل الكاتب الخلفية الطبقية لعوالم شخصياته ، وأثر هذه الخلفية على تكوينها النفسي والفكري . فـ « برونو » صديق غالي زنجي أمريكي ، ولا يخفى على أحد أن الزنوج هم الفئة الأكثر اضطهاداً وتمزقاً في المجتمع الأمريكي الذي تسود فيه عقلية عنصرية مجحفة . وفجر وزياد وغالي يعيشون في وضع اقتصادي متدن نسبياً .

فالرواية تؤكد على أن معاناة الإستلاب القومي بآثاره المختلفة تتفاقم لدى المضطهدين طبقياً والخلاص يتحقق عن طريق العنف الثوري ، وهذا مايظهر واضحاً في نشيد الفدائيين أثناء تشييع أحد رفاقهم :

« ياشغالين ومحرومين

يامسلسلين

رجلين وراس

خلاص خلاص

مالكوش خلاص

غير بالبنادق والرصاص » .

وتحاول الرواية الترميز الى اوضاع طبقية خاطئة تسود العالم العربي ، والتنظير بأن النصر العربي يقتضي إلغاء هذه الأوضاع ، وذلك على لسان « زياد » عندما يتحدث عن مشروع مسرحية جديدة له ص ٥٢ .

لكن هذا الوعي الطبقي القائم على نظرة علمية وموضوعية لاتخلو من الصحة يتميع في كثير من الأحيان ويتحول إلى نوع من الحقد الطبقي الانفعالي والتطرف ، فها هو غالي يتحدث

عن الكتب المعروضة في واجهات المكتبات في شوارع دمشق ، والكتب هي الكتب ، راحت مرحلة حرب العصابات وصور جيفارا وهوشي منه ، وجاءت مرحلة كتاب (فن الحب) . حب بكل اللغات والأوضاع والسعر المحدود ، امرأة بورجوازية في فمها بز طويل فيه سيكارة وتشفط بلذة عارمة وتمرح وكأنها تهيأ للرعشة .. إنها تمثل . وأيضاً بعض الذين نشرت صورهم في الصحف وتحدثوا عن بطولاتهم في المعارك مثلوا . هذه غير مؤذية على الأقل . ولكن أسعار كتبها يجب أن تكون أقل ، وكلامها يجب أن يكون واضح — هكذا في الرواية والصواب واضحاً — مع صور شبه عارية ودراسة للجنس عند البورجوازية العربية الوطنية » .

فكأن الكاتب نسي أو تناسى أن الحرية الجنسية أو التهتك أو حتى الدعارة إنما تتبدى كظواهر اجتماعية لدى الطبقات الدنيا المسحوقة اقتصادياً أو الطبقات الرأسمالية المترفة بشكل مبالغ فيه — وهي قلة قليلة في مجتمعاتنا العربية — أما الطبقة البورجوازية وهي الطبقة الميسورة « الوسطى أو فوق الوسطى » فهي أكثر الطبقات محافظة ، خاصة فيما يتعلق بهذه القضايا .

ولا تخلو الرواية من الافتعال في بعض المواقف ، كموقف هناء ص ٧٩ ، عندما تحاول الانتحار تخلصاً من شعورها بالذنب نتيجة سقوطها في متاهة الرخص الجنسي . وسبب الافتعال أن الكاتب لم يحاول التمهيد لهذا الموقف من هذه الشخصية ، ولم يهيء القارىء نفسياً لتقبل مثل هذه الاستجابة ، فنحن لانكاد نتعرف على هذه الشخصية في أول لقاء بينها وبين صديقتها فجر حتى نفاجأ بهذا الموقف الذي يولد لدى القارىء انطباعاً كاريكاتورياً ، يعيد إلى الأذهان بعض المواقف الميلودرامية في السينما المصرية في الخمسينات من هذا القرن ، حيث تتم الأمور الجليلة والمصيرية بفعل المصادفة وبشكل فجائي غير مقنع . تماماً كموقف الزنجي « برونو » المقتحل ص ٣٢ — ٣٣ .

فكلا الموقفين عاجز فنياً عن بعث الاقتناع والتصديق في ذهن القارىء .

كاتعج الرواية بالملمحات النقدية التي تتناول ظواهر شتى من حياتنا العربية أخلاقياً واجتماعياً وسياسياً ، لكن هذه الملمحات تتخذ في كثير من الأحيان صفة المباشرة والتقرير وأعتقد أن السبب الأول لها اعتياد الكاتب على أحداث واقعية معينة ومعروفة في حياتنا السياسية ، وجعلها محاور ومرتكزات في بناء قصته ، لذلك كان من العسير عليه التخلص من هذه المباشرة .

كذلك نلمح شيئاً من التقريرية والتعليمية المبثوثة من بعض المقاطع الحوارية القصيرة في الرواية مما يفقد هذه المقاطع الكثير من الحيوية واحتمال الواقعية :

فمثلا ص ٦٨ بعد أن يصطحب زياد غالي وفجر معه إلى منزله يقول : « كما ترين، بيتي مستقل ، أصحاب البيت فوق وأنا هنا ، يوجد مطبخ ، يمكنك يافجر انسجاماً مع واقــع العلاقات بين الرجل والمرأة في الوطن العربي أن تذهبي اليه وتمارسي حريتك في إعداد الطعام والقهوة ، والجلوس هناك ، وعدم التحدث مع الرجال » .

ونقع على موقف مماثل ص ٨٤ .

وقد تكون رغبة الكاتب الملحة في التعبير عن آرائه في أمور كثيرة تتعلق بأوضاعنا الاجتماعية والسياسية هي السبب في مثل هذه الهفوة الفنية ، فالقارىءيشعر وكأن الكاتب يتدخل ويملي على شخصياته آراءه هو ، وكلامه هو ، بدلا من الإنفصال عنها ، وإفساح المجال أمامها لكي تأخذ أبعادها ، وتفصح عن نفسها موضوعياً .

وأخيراً ، تظل « البكاء على صدر الحبيب » رواية تتمتع بقدر كبير من الجرأةوالصراحة وتقوم بتعرية جوانب سلبية شتى في حياتنا العربية .

تنتهي الرواية على الطريقة الشكسبيرية بموت مأساوي جماعي ، ويبقى هنالك من يتابع مسيرة الحياة ، فنرى زياد وفجر يصممان على البدء من جديد، وقد ازدادا اصراراً على مواصلة النضال ، والوفاء لذكرى الشهداء .

* * *

القصة القصيرة الفلسطينية والممارسة

دراسة لمهرة يحيى يخلف

نزيه أبو نضال

اكتشاف العلاقة بين ممارسة الفنان المنتمي وبين ابداعه الفني (على جانبي الشكل والمضمون) مهمة معقدة .

والتحديد المنهجي الدقيق لهذه العلاقة ، يحمل في طياته عرضاً تبسيطياً ، وربما تسطيحياً في بعض الأحيان ، إلا انه مع (وبسبب) ذلك يحمل أيضاً درجة عالية من الوضوح . لأن الفن في جوهره مزيج مركب من عناصر ومستويات وأبعاد ، بينما الدراسة النقدية هي عملية تشريحية ومختبرية ، تتم خلالها تجزئة وفكفكة المكونات الأولية للفن ، ليجري عليهـا الناقد ابحاثه العقلية الباردة ، ليتمكن بعد ذلك من اصدار حكم نقدي شامل على العمل الفني ، لا أن يقدم حكماً انطباعياً ، (من السهل أن تتدخل فيه عوامل شخصية وانفعالية) ، تجري تغطيته عادة بتجريدات عامة من الاصطلاحات والتعبيرات الصالحة للاستعمال في جميع المناسبات النقديـة ..

ان دراسة هذه العلاقة تأخذ أوضح اشكالها في الانتاج الفني الفلسطيني خاصة بعد حرب حزيران ومن خلال الإنتماء للثورة المسلحة ، حيث اشتعلت الجبهة الثقافية والأدبية والفنية بأصوات درويش والقاسم ودحبور وخالد أبو خالد ومي صايغ وأبو الصادق شعراً ، وغسان كنفاني وأميل حبيبي وتوفيق فياض ويحيى يخلف ورشاد أبوشاور رواية وقصة ومصطفى الحلاج فناً تشكيلياً ، وقاسم حول ومصطفى أبو علي أفلاماً سينمائية ، وهاني جوهرية تصويراً .

هذه الأصوات ارتبطت بدرجة أو بأخرى بالممارسة الحية في اطار الثورة الفلسطينية ، والنضال اليومي ضد الإحتلال بين صفوف المقاتلين والجماهير ، وهذه الممارسة لابد أن تعكس نفسها بصورة ما على الإنتاج الفني ، مما يسمح لنا بالتالي بمشروعية البحث عن الخصائص العامة الناتجة عن علاقة الفنان الملتزم بإبداعه الفني .

* * *

مجموعة «يحيى يخلف» القصصية المهرة تمثل نموذجاً واضحاً على درجة انعكاس الممارسة وتأثيرها الهام على انتاج الفنان . المهرة (٩٤ صفحة من القطع المتوسط) تضم تسع قصص قصيرة تمتد زمناً من حزيران ٦٧ إلى ١٩٧٢ . والمجموعة مرتبة بطريقة كيفية دون مراعاة التسلسل الزمني لكتابة القصص أو تسلسل زمن أحداثها أو توافق موضوعاتها ، كما أن بعضها يخلو من تحديد تاريخ كتابتها وإن سهل اكتشاف ذلك من احداثها .

تغطي مجموعة « المهرة » تاريخياً أربع مراحل :

المرحلة الأولى :

بين ٦٥ وهزيمة ٦٧ حيث نتابع مع « يوميات المواطن سين (١) » معاناة الفلسطيني وأزمته الدائم في البحث عن بندقية .

(*) المهرة ، منشورات وزارة الإعلام ، الجمهورية العراقية بالاشتراك مع اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين .

(١) يوميات المواطن س . القصة الثالثة في المجموعة ص ٢٩ .

المرحلة الثانية :

الهزيمة عام ١٩٦٧ « كل واحد فينا سيحاول أن يبعد عن نفسه التهمة ويلصقها بالآخرين كل واحد فينا يبحث عن « مشجب » يعلق عليه أخطاء الهزيمة » (٢) . ثم التصوير الفاجع للعجز في مواجهة الكارثة « يا إلهي كيف يطيقون « العجز » . . كيف ؟ » (٣) .

المرحلة الثالثة :

الكفاح المسلح ورحلة الفارس الفلسطيني الأولى لترويض الأرض « المهرة » (٤) و « خالد يبحث عن النغمة الصحيحة لتأليف « لحن الثورة» (٥) ...

المرحلة الرابعة :

ايلول وامتداداته . في هذه المرحلة يصور « يحيى يخلف » بشاعة المجزرة لكنه يبشر دائماً بالولادة الجديدة من رحم الموت والألم والتضحيات :

هم ذبحوا الطائر الأخضر ولكن ... » ومن النافذة تدفقت موجة من الهواء الساخن كأنفاس الطائر الأخضر ... » (٦) . وفي ايلول حيث قلعوا أظافر الفدائي واجلسوه على الكرسي الكهربائي عادت الأظافر تنبت من جديد « ومن رحمها خرج شاب ثالث . . كان يلبس زياً مبرقعاً . . وحذاءاً من المطاط ذا رقبة طويلة . . ومن جيب قميصه الأيسر . . تماماً عند القلب كان يتدلى ذراع قنبلة اختفت داخل الجيب . .

وكانت أصابعه طويلة . . وكان لاصابعه اظافر . . أظافر طويلة وحادة . . » (٧) .

(٢) المشجب . القصة الثامنة ص ٧٥ .
(٣) العجز . القصة التاسعة ص ٨٥ .
(٤) المهرة . القصة السادسة ص ٥٥ .
(٥) لحن الثورة . القصة الرابعة ص ٣٧ .
(٦) الطائر الأخضر . القصة الأولى ص ٥ .
(٧) يد أيلول ذات الأظافر . القصة الخامسة ص ٤٧ .

وحين يقتلون بائع الياسمين في اربد يؤكد كاتب الاستدعايات الذي اقترب من الجثة واخذ نفساً عميقاً . . « ولكن رائحته زكية » . (٨) .

أما حين يختطفون الزوج الشاب من أحضان زوجته ويلقون به للتعذيب في السجن ، فإن المناضل المختبئ في بيته يجسد حلمه بغرفة نوم تطوي الزوجين حيث « ترتفع فجأة ضحكة دافئة للغاية » (٩)

* * *

الرؤيا والموقف :

ليس سهلا أن تستنبط من مجموعة قصصية كتبت على مدار ست سنوات (٦٧ — ٧٢) رؤيا واضحة ومحددة ، وموقفاً ملتزماً ، إلا إذا كان الفنان يمتلك مثل هذه الرؤيا ويلتزم عبر الممارسة الحية واليومية بموقف محدد من قضايا الحياة والنضال .

انتماء « يحي يخلف » وممارسته العملية في صفوف الثورة الفلسطينية ، عكست نفسها بوضوح على مجموعته القصصية مما جعلها تبدو كفصول أو مشاهد من رواية في مجرى الأحداث والنضال الوطني بين حزيران وأيلول ، وبطل الرواية هو « يحي يخلف » نفســـه لأنه بطل كل المجموعة القصصية تقريباً ، ولهذا نجد يخلف دائماً يروي القصة بضمير المتكلم ، وهو لايلجأ إلى استخدام ضمير المخاطب أو الغائب إلا لدواعي فنية .

التجاوز عبر الممارسة والموقف . . عبر الحلم والرؤيا ، هذا هو النسيج الأساسي الذي يجمع قصص « المهرة » :

« المواطن سين في يومياته يعيش مأزقه الخانق فرجال « المخابرات يقطعون الكرابيج على بندقية ... تدرب عليها وقاتل » (١٠) وكان جده من ثوار الـ ٣٦ . ويكون الخلاص بالبندقية رغم الكرابيج .

(٨) موت بائع الياسمين . القصة السابعة ص ٦٥ .

(٩) الحلم . القصة الثانية ص ١٩ .

(١٠) يوميات المواطن سين . ص ٣٤ .

« بعد الهزيمة في حزيران لا بد من تجاوز كل الموثرات العقيمة حيث كل فرد يبعد التهمة عن نفسه بالبحث عن مشجب يعلق عليه اخطاء الهزيمة ، ويأتي الجواب « ان السلاح هو طريقنا إلى النصر » ويكتب لأمه : « أمي . . منذ اليوم سأكون رجلا . . أقسم بتراب الوطن » (١١) .

« المشلول الذي يقضي نهاره في مراقبة إشارة المرور من نافذة بيته يصطدم بمأساة عجزه لحظة يواجه امرأة تعرض نفسها عليه فيصرخ « يا إلهي . . كيف يطيقون العجز . . كيف ؟ » ومع صرخة التحدي يولد الحلم الرؤيا نقيضاً ورفضاً للواقع « وفي الخارج كان الشارع خالياً حتى من شرطي المرور ، وكانت الإشارة تضيء بالأخضر والأصفر والأحمر . . . وكانت السيارات تخترق الشارع دون التقيد بإشارة المرور . . . » (١٢)

« الموت بالاستشهاد ليس نهاية لرحلة الحياة وإنما هو ممارسة الحياة بمداها الأقصى خارج إطار الزمن العادي ، من هنا فشهداء « يحيى يخلف » يتجاوزون الموت ويتجددون دوماً عبر الأشياء والآخرين :

—خالد حين يستشهد وهو يحاول أن يصنع لحن الثورة لا يموت وهبت موجة من النسيم لامست فوهة كلاشنكوف خالد — الذي يحمله أحد رفاقه — فصدر عن ذلك صفير . . أحسست عندها ، بأن خالد لا يزال معنا وتصورته يجمع شفتيه ، ويصفر بشفتيه لحناً للثورة » (١٣) .

— والطائر الأخضر أيضاً يستشهد ولا يموت فمن النافذة « تدفقت موجة من الهواء الساخن كأنفاس الطائر الأخضر . . . » (١٤) .

— وبائع الياسمين يتحول إلى جثة هامدة « . . . ولكن رائحته زكية » (١٥) .

— وفي يوميات المواطن سين نجد صورة الجد الذي ناضل في ثورة الـ ٣٦ تعيش أو تتكلم ، وتتفرج أساريرها لحظة أن يمتلك الحفيد البيدقية ويعبر عماد النار (١٦) .

(١١) من قصة المشجب ص ٨٤ .
(١٢) من قصة العجز ص ٩٤ .
(١٣) من قصة لحن الثورة ص ٥٤ .
(١٤) الطائر الأخضر . ص ١٨ .
(١٥) موت بائع الياسمين ص ٧٤ .
(١٦) يوميات المواطن سين ص ٣٢ ، ٣٤ ، ٣٦ .

— أما أيلول الموت والمجزرة فشهداؤه بذور تخترق رحم الأرض فيولد المقاتلون والعمال والفلاحون لتتواصل الثورة بعنف أكبر (٤).

*

الملاحظة البارزة على مجموعة «يحيى يخلف» القصصية ، هي امتلاكها دائماً لثلاثة عناصر أساسية مرتبطة بالمضمون من حيث الموقف والرؤيا :

١ — رسم لوحة حادة لمعاناة الواقع . (ضرورة التجاوز) .

٢ — تحديد واضح لأسلوب تجاوزه . (البندقية والثورة) .

٣ — فتح طاقة أمل حقيقية ومتفائلة في نهاية كل قصيدة . وفي هذا المجال ربما كان من الطريف أن نلاحظ أن نهايات معظم قصص المجموعة لا تقفل بنقطة (.) بل تترك مفتوحة بمجموعة نقط (. . .) فكل قصة لها بقية ، ولا زالت مستمرة ، واستمرارها مضمر داخل بنائها الدرامي واتجاه سير الأحداث فيها .

هذه العناصر الثلاثة التي تشكل محور البناء الدرامي في قصص «يخلف» وسر حركتها الداخلية يمكن توضيحها عبر الجدول التالي :

القصة	الواقع	أساليب التجاوز	البشارة
١ — يوميات المواطن سين	كرابيج المخابرات	البندقية	ابتسامة الجد
٢ — المشجب	الهزيمة	السلاح	الوعد والقسم
٣ — العجز	الشلل	الثورة	صورة الشارع
٤ — المهرة	الاحتلال	الكفاح المسلح	انفجار اللغم
٥ — لحن الثورة	الاحتلال وسلبيات الفدائي	الكفاح المسلح والنقد الذاتي	لحن الثورة يستمر
٦ — الطائر الأخضر	مجازر أيلول	إعادة ترتيب الأشياء	انفاس الطائر الأخضر

(١٧) يد أيلول ذات الأظافر ص ٥٤ .

٧ – الحلم	القمع البوليسي	العلاقة بالجماهير	الضحكة الدائمة
٨ – موت بائع الياسمين	الاضطهاد الطبقي	ثورة الفقراء «النقيض»	الرائحة الزكية
٩ – يد أيلول ذات الأظافر	التعذيب	الصمود	ولادة الأرض

*

أبطال المهرة وأحداثها :

عالم « يحيى يخلف » القصصي هو انعكاس لعالمه الخاص والعام في إطار الثورة الفلسطينية ، ومن هنا نلاحظ بسهولة كبيرة مدى ارتباط أحداث قصصه وأماكنها وأبطالها بالثورة الفلسطينية كما نلاحظ مدى توظيفه لفنه القصصي لخدمة مهمات النضال المعاصر وأهدافه .

* تدور جميع الأحداث في قصص المهرة بين اربد والاغوار وعمان ، ودمشق بعد سقوط اربد .

* ومن هذه القصص تتحدث ثلاث منها عن داوريات عسكرية (المهرة ، لحن الثورة ، وجزئياً يوميات المواطن سين) كما تتحدث أربع قصص أخرى عن تجربة أيلول (الطائر الأخضر ، يد أيلول ذات الأظافر ، الحلم ، موت بائع الياسمين) ، وقصتين عن الهزيمة في حزيران (المشجب ، العجز) .

* أبطال المجموعة جميعهم فدائيون أو ميليشيا باستثناء بطل قصة العجز الذي يبدو أنه جندي سابق كما يتضح من عبارة غامضة يقولها « شلل في الساقين . . حصل أثناء القيام بالواجب » (١٨) . أما بائع الياسمين فهو رمز الفدائي أيضاً .

*

القضية الوطنية هي الهم الرئيسي في مجموعة يخلف ، غير أن هذا الهم لا يلبث أن يتعمق بوعي باتجاه القضية الطبقية ، فيصبح صوت يخلف أكثر تعبيراً عن مهمات الثورة الوطنية الديمقراطيـــــة .

---

(١٨) العجز ص ٩٠ .

في القصص الثلاث التي كتبها يخلف عامي ٦٧ و ٦٨ تكون البندقية هي الرد الوحيد على الهزيمة . . بهذا الأفق يصوغ يخلف في « المشجب » قصة الطالب الجامعي الذي ترك مقاعد الدراسة وقرر أن يحمل السلاح . وبنفس الأفق أيضاً يروي في « لحن الثورة » قصة عملية عسكرية أماني المهرة فإن أحدهم هاجس بطل القصة يدور حول ردة فعل أهالي مخيم البقعة أمام فشل أو نجاح العملية . . كانت هذه خطوة إلى الأمام . .

بعد أيلول تبدو الأشياء أمام « يحيى يخلف » أكثر وضوحاً . . ففي قصة يد أيلول ذات الأظافر تلد الأرض عمالا وفلاحين ومقاتلين . . هؤلاء يواصلون الثورة . أما بائع الياسمين الفقير فالذين يقيلونه أغنياء المدينة . والمواطن سين الذي يتمرد ويحمل البندقية ابن صاحب محل صغير لبيع مستلزمات الخيل ثم يتحول لصناعة الجواعد . ولهذا نجد بطل الطائر الأصفر يصرخ بعد المجزرة : « لابد من إعادة ترتيب الأشياء » . . . « عندما تلملم نفسك ستجد الجميع بانتظارك » (١٩) . . هذه الإشارة الغامضة تبدو أكثر وضوحاً في إحدى قصصه الحديثة حين يتحدث عن شاب يحلم « ببناء الحزب الثوري » (٢٠) .

*

تبقى نقطة أخيرة لابد من الإشارة اليها عند الحديث عن المضمون في قصص « المهرة » وهي العلاقة بالجماهير . في المجموعة نلاحظ هذه العلاقة في أربعة مواقع :

١ — بطل « المهرة » وهاجس جماهير البقعة .

٢ — اختفاء بطل « الطائر الأخضر » عند امرأة عجوز بعد مذبحة اربد .

٣ — اختفاء بطل « الحلم » عند زوجين شابين خلال التفتيش عن المناضلين بعد معركة اربد .

٤ — « بائع الياسمين » الذي يحافظ على أرزاق الناس وأموالهم ويسهم في إطفاء الحرائق خلال الغارة .

* * *

(١٩) الطائر الأخضر ص ١٧ ، ١٨ .

(٢٠) مقامة من كتاب الزيت . الآداب العدد (١١) عام ١٩٧٤ .

الشكل الفني :

إذا كان « يحيى يخلف » قد عبر – من حيث المضمون – عن مهمات النضال في مرحلة الثورة الوطنية الديمقراطية بدرجة عالية من الالتزام الفكري والسياسي ، فإلى أية درجة حقق في بنائه الفني التوافق الضروري بين الشكل الفني والمضمون الفكري ؟

إن حديثنا السابق عن المضمون في قصص « يخلف » قد تعطيه فقط شهادة الكاتب السياسي الملتزم ، أما شهادة الفنان فشرطها درجة إبداعه الفني في إقامة العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون في القصة القصيرة .

معايشة الواقع . . الالتصاق به . . النشاط العملي واليومي بين صفوف المقاتلين والجماهير . . النضال بالبندقية والقلم لتغيير الواقع ، حدد مضامين قصص « يحيى يخلف » كما حدد أشكاله الفنية ، من هنا نلاحظ أن السمة الغالبة على مجموعة « المهرة » هي الواقعية : واقعية الأحداث . . واقعية الحوار . القصة الوحيدة التي تستثنى من هذا القياس هي « يد أيلول ذات الأظافر » غير أن واقعية قصص « يخلف » لا تعني السردية المسطحة لحكاية أو حادثة ، وإن تضمنت مثل هذه الحكاية أو الحادثة ، فلكل قصة بعد أو أبعاد إضافة إلى الدلالات المتعددة والمتناثرة خلال سياق القصة ، والإيحاءات والتأثيرات التي يتركها الأسلوب الفني في معالجة اللحظة والحدث والصورة .

الشخصيــــات :

يبتعد « يحيى يخلف » عن رسم شخصيات متميزة في قصصه ، ويحرص بوضوح على تقديم الشخصية النموذج عبر معاناتها مع الواقع . . من هنا نلاحظ أن الشخصيات بلا ملامح خاصة ، « فيخلف » لا يقوم بأية عملية وصف إلا إذا أراد التعبير عن حالة نفسية معينة ، حتى أنه لا يذكر في معظم الأحيان أسماء أبطال قصصه أو بعض شخصياتها ، نلاحظ ذلك بوضوح في قصص العجز ، والحلم ، ويد أيلول ذات الأظافر ، حيث لا نجد اسم أية شخصية من شخصيات هذه القصص . وفي « يوميات المواطن سين » نلاحظ نفس الظاهرة ، وكأن « يخلف » استعار الحرف « سين » لتأكيد هذه الشخصية النموذج .

أما « بائع الياسمين » فنحن لا نعرفه إلا بهذا الإسم على امتداد القصة . وفي « المشجب »

يبقى اسم البطل مجهولا أيضاً . هذا الحرص على ترك معلومات الهوية أو جواز السفر مجهولا بالنسبة لشخصيات قصصه يقابله حرص آخر على رسم الحالة التي يتحدث عنها من خلال أزمتها العامة ، وتوترها النفسي ، بأقصى ما يستطيع من الدقة والوضوح . من هنا فإن قارىء قصص « يخلف » ، يشعر بدرجة عالية من التعاطف مع شخصياته لأنها تمثل نموذجاً حياً لحالات ، نشاهدها ونعيشها جميعاً .

الحوار والسرد :

يعتمد « يحيى يخلف » في حواره على مستويين : خارجي (واقعي) ، وداخلي (منولوج) وهو من خلال التنقل بين المستويين ، يحقق على المستوى الفني درجة عالية من النجاح ، يتمكن خلالها من إضاءة اللحظة النفسية بشحنات متوترة من الكشف والوضوح : الطائر الأخضر ذبحوه في اربد ولا زال يمشي على قدمين في دمشق سألوه :

— كيف نجوت

« في زمن الحصار ، لا أحد ينجو . . الظل والبراءة . . لا . . ولا حتى شوكت عبد اللطيف . . » (١) .

بعد ذلك نكتشف عرضاً أنه اختبأ عند امرأة عجوز .

وحين يسأل عن شوكت يتداخل الحوار الداخلي بالحوار الخارجي :

« شوكت !! .. النجمة المجروحة التي تنزف دماً إلى مالا نهاية . . إذا تحدثت عنك فكيف أحبس الدموع في حلقي ؟ أقول لكم . . لا تسألوني . . لقد قتلوه . . مثلوا بجثته وأنفاسه تتساقط . . ارتفعت حواجبهم ، فيما ارتسم على ملامحهم حزن لا يطاق . . »

— شوكت قتل أين ومتى وكيف ؟ » (٢) .

هذا الحوار المزدوج الذي نسمعه على لسان بطل القصة عادة ، وهو الراوي أساساً ، لا نجده عند أية شخصية أخرى ، ذلك أن « يحيى يخلف » بطل القصة وراويتها يحقق عبر هذين المستويين من الحوار درجة مكاشفة أكثر عمقاً للشخصية ونوازعها وهمومها . وحتى يحقق ذلك

---

(٢١) الطائر الأصفر ص ٦ .

(٢٢) الطائر الأصفر ص ٧ .

بطريقة أكثر اكتمالا وإحاطة بالصورة من مختلف جوانبها ، نجد الراوي وهو يسرد الحادث أو المشهد يتنقل في استخدام الضمائر ، فهو حيناً يروي المشهد على لسانه مباشرة (أنا) ثم لا يلبث أن ينتقل إلى الضمير (أنت) مقيماً بذلك مسافة محدودة بين الراوي والحادث أو اللحظة لينتزع مشروعية وحرية الحديث عنه أو عنها بشكل حيادي وواسع ، كما نجده أحياناً أخرى ينتقل من ضمير الغائب (هو) إلى ضمير المخاطب وهكذا . .

بعد المجزرة مباشرة ينتقل إلى دمشق يركب السيارة في طريقه إلى الجامعة :

« . . بعيداً عن إربد ، تأكلني لامبالاة الأشياء . . لماذا لا تستقر رصاصة ما . . ؟ (...) ثمة رذاذ خفيف يتساقط على الزجاج ، تمسح السيارة عينيها . . تمسحها حتى احمرار عينين .

— الجامعة

قال السائق ،

انتابني إحساس حاد وصارم (. . . .) وقفوا وقفة رجل واحد . . واحتضنوك كما لو أنك عدت لتوك من القمر . . » (٢٣) .

في قصة المشجب يتنقل الراوي بين ضمير الغائب وضمير المتكلم :

« ولم يدر لم أحس بأنه طفل . . وانه يبكي ويبكي . . طوى الرسالة دون أن يكتب حرفاً واحداً (. . . .) منذ فتحت عيني على الحياة وأنا ضعيف القلب . . . » (٢٤) .

وفي قصة العجز نجده يتنقل بين ضمير المخاطب والغائب :

« يتصفح الجرائد . . يتصفح السيقان (. . . .) مرة أخرى تحملك العجلات إلى النافذة الوحيدة في غرفتك . . تتصفح الجرائد والسيقان » (٢٥) .

(٢٣) الطائر الأصفر ص ٦ .
(٢٤) المشجب ص ٧٩ .
(٢٥) العجز ص ٨٧ .

المعادل الموضوعي والصور المتقابلة :

قلنا أن « يحيى يخلف » يحرص على رسم الحالات النفسية لشخصيات قصصه من خلال معاناتها ومواجهتها لظروف الحياة العامة . غير أنه إضافة إلى ذلك يلجأ إلى توظيف عشرات الصور والدلالات والإيحاءات المقابلة ، من أجل إغناء اللوحة النفسية بكل التفاصيل والألوان والظلال والأبعاد .. ومن هنا نشعر أن الشخصية المجهولة الهوية التي يقدمها «يخلف» قريبة ومفهومة ونشعر تجاهها بدرجة كبيرة من التعاطف .

في هذا المجال سنكتفي بمثل واحد وهو بطل قصة « العجز » لتوضيح هذه المسألة :

البطل مشلول من الأسفل وعاجز جنسياً بسبب الحرب في حزيران . يعيش في غرفته وحيداً ، يقضي نهاره أمام « النافذة الوحيدة . . يتصفح الجرائد والسيقان والوجوه الذابلة ، والسماء الخالية من الخصب » . . هذه الصورة كما يراها المشلول تسهم في بلورة المأساة التي يعيشها وحيداً . . النافذة وحيدة . . الوجوه ذابلة والسماء بلا خصب . . إلى جانب ذلك « عازف القانون عبر الترانزيستور ، يعزف لحناً ليس له مثيل » أكثر من ذلك « السماء العابسة » « يتجمد القذى في عيون الأفق » « وإشارة المرور الحمراء في وضح النهار تشبه جمرة لا تكاد تظهر من خلال الرماد » . . « يحيى يخلف » لا يكتفي كما يبدو فلا زالت اللوحة النفسية غير مكتملة :

« وفجأة امتلأ الشارع بأصوات فرامل السيارات ، وأعقب ذلك ضجيج وجلبة .

اقترب من النافذة أكثر فأكثر وأطل على الشارع . . كانت سيارتان قد اصطدمتا ببعضها البعض . . وكان ثمة زجاج متطاير ، وجسد امرأة ممزق . تدلى رأسها على عجلة القيادة ، وخرجت ذراعها من النافذة الفارغة »

الجسد الممزق والذراع الذي يطل من النافذة ليس جسد المرأة ، انه المعادل الموضوعي أو المرآة التي يرى فيها المشلول نفسه : جسد ممزق وذراع يطل من النافذة الوحيدة في الغرفة .

بعد أن يحقق « يخلف » رسم اللوحة النفسية لبطله يضعه في مواجهة مأساته وجهاً لوجه :

امرأة تقرع باب بيته تعرض عليه تنظيف الغرفة كما تعرض عليه نفسها . . دخلت المطبخ لترتدي ملابس العمل « وبينما كانت تخلع ملابسها في مكان لا يراه هجمت عليه أحاسيس وحشية مثل عشرات الرماح ، وكانت إشارة المرور حمراء مثل جمرة مستها ريح مجنونة »

ولكن حين خرجت وعرضت نفسها عليه « أحس بخوف بشع ، ها أنت الآن أمام نيران المواجهة ، انها دعوة حارة . . ولكن . . ألا تعلم الفراشة أنها تحوم حول وردة اصطناعية » . . وحين خرجت من البيت « كان راديو الترانزيستور يبذل مجهوداً وهو يذيع نشيداً حماسياً ، كما لو أن المنشدين يصعدون مرتفعاً . . . وكانت أصوات الأبواق تنتفخ كأنما ستنفجر ، ثم تعاود الانكماش حتى لتبدو رفيعة وحادة ، وتكاد تجرح القلب » بعد ذلك ينتقل « يحيى يخلف » إلى المعادل الموضوعي الأكبر الذي يقابل بطل العجز ، وهو الوضع العربي بعد حزيران . ولهذا نجد البطل يتمتم لنفسه « يا إلهي . . كيف يطيقون العجز . . كيف ؟ » . . بعد ذلك مباشرة يطرح « يخلف » نقيض العجز : الثورة « وفي الخارج كان الشارع خالياً حتى من شرطي المرور وكانت الإشارة تضيء بالأخضر والأصفر والأحمر . . وكانت السيارات تخترق الشوارع دون التقيد بإشارة المرور . . . » .

الرمـــز :

يأخذ الرمز في قصص « يخلف » ثلاثة أشكال أساسية :

الشكل الأول : الرمز الكامل ، كما نلاحظه في قصة « يد أيلول ذات الأظافر » حيث جميع الأحداث والشخصيات تتحرك خارج إطار الواقع وإن كانت تتعامل مع أدواته ومفرداته فالبطل الفدائي الذي قاتل وقتل في الوحدات والأشرفية وقلعت أظافره على أيدي المخابرات يلتحم بالمرأة العارية الممددة على السرير بلا حوار ولكن تداعيات الذاكرة تدفعه أكثر باتجاه المرأة وتمنحه شرعية مطلقة بامتلاكها ليخرج من رحمها العمال والفلاحون والمقاتلون المدججون بالسلاح والأظافر . هذا الشكل الرمزي يقيمه « يحيى يخلف » لكشف الواقع وتعيين اختياراته القادمة بالولادة عبر التضحية من أجل الأرض ، ويستعين على ذلك بخلق مناخ أسطوري من خلال أسلوب جديد يعيدنا إلى نشيد الانشاد :

« وتململت في السرير ، كان جسدها الذي خرج من الرداء مثل سيف قديم أخرج من غمده . . شعرها الأسود . . انفها الأشم . . رموشها التي تشبه موجة مكسورة للغاية . . ذقنها . رقبتها . . صدرها . . بطنها . . آه بطنها المتكور قليلا مثل سنام جمل وليد . . (. . . .) .

أحبك أيتها المائعة والمانعة . . . !

أحبك أيتها القادرة والحاجبة . . .
أحب تضاريسك وطقسك ، ومناخك المتقلب » .

الشكل الثاني :

الرمز الواقعي كما نلاحظ في قصة (موت بائع الياسمين) حيث جميع الأحداث والشخصيات والعلاقات واقعية وطبيعية . ولكن من خلال الاشارات المتناثرة خلال القصة تكتشف أن بائع الياسمين ليس سوى الفدائي . وهو بالتحديد فدائي ينتمي إلى طبقة الفقراء والمسحوقين ، هذا الرمز يحاول أن يعطي الفدائي والثورة بعداً نضالياً جديداً ... لم تعد المسألة فقط داوودية عسكرية كما في لحن الثورة والمهرة ، فلا بد من اعادة ترتيب الأشياء كما يقول الطائر الأخضر ويأتي البعد النضالي الجديد ليجد انتماء الفدائي الطبقي ومهماته الجديدة .

الشكل الثالث :

الرمز الجزئي » ونعني به الرمز الذي لا تعبر عنه قصة بكاملها ولكنه يرد جزئياً خلال السياق ويبدو ذلك واضحاً في قصة « الحجز » حيث اشارة المرور التي تنظم حركة الأشياء رمز للأنظمة والقوانين السائدة والشرطي رمز السلطة :

« كان الشارع خالياً حتى من شرطي المرور وكانت الإشارة تضيء بالأخضر والأصفر والأحمر .. وكانت السيارات تخترق الشارع دون التقيد بإشارة المرور ... »

ملاحظات :

لم نحاول تسجيل ملاحظاتنا الانتقادية خلال العرض السابق بهدف التركيز على الفهم العام الذي ينطلق منه « يحيى يخلف » في بنائه لقصصه من حيث الشكل والمضمون . وجرى اختيار متعمد للنماذج الأكثر تعبيراً عن الإتجاه الرئيسي في قصص « يخلف » والتي تلتقي أيضاً مع فهمنا لدور الفن والأدب في إطار « المدرسة الواقعية الثورية » .

سنحدد ملاحظاتنا على المجموعة عبر النقاط التالية :

١ — الظاهرة البارزة على معظم قصص المجموعة هو تركيزها المكثف على العالم الداخلي للشخصيات الرئيسية . ورغم أهمية هذا التركيز ، كما نوهنا سابقاً ، إلا أنه جاء في بعض

الأحيان على حساب العلاقات والحوار والبناءالدرامي للقصة ، كما في « الحلم » ونسبياً في الطائر الأخضر .

٢ — في قصة لحن الثورة ، وبنسبة أقل في المهرة والمشجب وهي من المرحلة الأولى . نلاحظ ان البناء الفني أميل إلى السرد التسطيحي ، كما أن رسم الشخصيات بدا ضعيفاً وباهتاً والاسلوب تتخلله نبرات حماسية انشائية كما في « المشجب » : « ان السلاح هو طريقنا إلى النصر » ، منذ اليوم سأكون رجلا . . اقسم بتراب الوطن » ؛ وفي أحيان أخرى يمتـــــد الحماس إلى الموقف نفسه كما في « لحن الثورة » ، « كشف خالد عن الحزام المتفجر على صدره ... ثم قفز من الكمين وركض باتجاه المجنزرة الهاربة . . وما هي إلا دقائق حتى كانت المجنزرة تتفجر وتملأ الأفق باللهب . . كان خالد قد فجرها وتفجر معها » .

٣ — المواطن سين في يومياته يتحدث عن اصابة والده بالجنون لأنه أكتشف منشوراً سياسياً تحت وسادة ابنه فهو يعرف ان معنى ذلك أن يعذب بالكرابيج التي كان يبيعها . ثم تموت امه بالسكتة القلبية عندما تكتشف ان اساورها سرقت . هذه النهايات الميلودراميـــة للشخصيات لم تكتشف لها مبرر واقعي مقنع كما لم تكتشف دلالة رمزية توحي بها خاصة فيما يتعلق بوفاة الأم .

• • •

مهرة يحيى يخلف تفتح الطريق مضيئاً أمام القصة القصيرة الفلسطينية الملتزمة والمتفوقة ، وتكشف بوضوح أثر الممارسة النضالية بين صفوف الجماهير على الإبداع الفني ، كما تسهم في المعركة الثقافية إلى جانب المعركة العسكرية والسياسية لتقويض عالم قديم والتبشير ببنـــــاء عـــــالم جديـــــد .

• • •

إني مقبل أطلب النار

شعر : عصام ترشحاني

« إلى الأبطال الذين صنعوا ملحمة تشرين »

تدورين في قبضة الموتِ ،
ماجار فيك الاحبة والأهل ،
حتى يدور إشتهاؤك حزناً وقهراً :
تدورين في قبضة الموتِ ،
لاموت بعدكِ ،
أنت الفناء الذي
يبصر الخلقَ ،
والابتداء الذي
يبصر الاخرة . .
تدورين ــ هذا أوان الزفاف الخطير ؟ــ

فمن أسلَمَ الحب للموتِ
من أسلَمَ الخضرة الفاتنة ؟ ؟
إنني خارجٌ ،
من بهاء الخليقةِ ،
لافرق في شهقة الموتِ ،
بين بهاء الخليقة أو غيرهِ . . . .
إنني مقبلٌ ،
أطلب النار ،
— جسر من النار يصعد ،
جسر من النار يهبط ،
جسر يحاذي السماء ،
وجسر يدور ، يدور ، ويقصفُ
والنار تبقى دليلي إليكِ ،
فلا تغلقي الحلم ،
لاتجرحي الحلم ،
لاتقتليهِ . . .
فما فاتنا الوقت يا
زهرة الانتصار ،
ولمّا نمُتْ بعد ،
هانحن نشتقّ منكِ
الارادة ، والصبر ، والكبرياء

ونشتقّ منك النشيد الذي
يبدع الرقصة الصاعقة .

• • •

ودارت بنا الحربُ ،
درنا بشوق اليها . . .
اعتصمنا جميعاً
بحبل القتالِ ،
وجئناك بالمزنِ ،
والنار ،
والريح ،
جئناك جنداً بعمر الصمودِ ،
وخيلاً بغير قوائم . .
جئنا . . نعبىء بالنصر
أيامنا المقبلة . .
فلا تركي الموت يا
زهرة الانتصارِ ،
يشدّ عليكِ ،
لأنّا اجتمعنا
على صدره قنبلة . .

• • •

مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية

فصلية علمية تعنى بشؤون الخليج والجزيرة العربية
السياسية ـ الاجتماعية ـ الاقتصادية ـ الثقافية ـ العلمية

رئيس التحرير : الدكتور محمد الرميحي

صدر العدد الثاني في نيسان (ابريل) ١٩٧٥

يحتوي العدد على حوالي ٣٠٠ صفحة من القطع الكبير تشمل على :

* مجموعة من الأبحاث تعالج الشؤون المختلفة للمنطقة بأقلام عدد من كبار الكتاب المتخصصين في هذه الشؤون .
* عدد من المراجعات لطائفة من أهم الكتب التي تبحث في المناحي المختلفة للمنطقة .
* أبواب ثابتة : تقارير ـ وثائق ـ يوميات ـ بيبليوجرافيا .
* ملخصات للأبحاث باللغة الإنجليزية .

ثمن العدد : ٤٠٠ فلساً كويتياً أو ما يعادلها في الخارج .

الإشتراكات : للأفراد سنوياً ديناران كويتيان في الكويت ، ٣ دنانير كويتية في الوطن العربي « بالبريد الجوي » ، ١٥ دولاراً امريكياً أو ٥ جنيهات استرلينية في سائر أنحاء العالم « بالبريد الجوي » .

للشركات والمؤسسات والدوائر الرسمية ٨ دنانير كويتية ، في الخارج ٣٠ دولاراً امريكياً أو ١٠ جنيهات استرلينية .

العنوان : جامعة الكويت ـ مبنى ٢ ـ الدور الثاني ـ الخالدية ـ ص.ب ١٧٠٧٣
هاتف : ٨١٦٦١٣ ـ جميع المراسلات توجه باسم رئيس التحرير .



يانصيب المعرض
يقدم
لصاحب الحظ
١٥٠,٠٠٠ ل.س
٦٠,٠٠٠ ل.س
٣٥,٠٠٠ ل.س
٢٥,٠٠٠ ل.س
يجري السحب كل يوم ثلاثاء من كل اسبوع